

**Tanz- und Unterhaltungsmusik in Dresden:  
Diskurse, Strategien und Akteure, 1945 - 1961**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades  
doctor philosophiae (Dr. phil.)

im Fach  
Musikwissenschaft

an der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
der Humboldt-Universität zu Berlin

von  
Simon Bretschneider

Präsidentin der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr.–Ing. Dr. Sabine Kunst

Dekanin der Kultur-, Sozial- und Bildungswissenschaftlichen Fakultät  
Prof. Dr. Julia von Blumenthal

Gutachterin/Gutachter:

1. Prof. Dr. Peter Wicke, Humboldt-Universität/Berlin
2. Prof. Dr. Michael Rauhut, University of Agder/Norwegen

Datum der mündlichen Prüfung: 14.2.2018

## **Zusammenfassung**

Anfang des 20. Jahrhunderts begann sich der Tanzmusik-Markt zu internationalisieren und die europäischen Staaten orientierten sich zunehmend an Trends, die von den USA ausgingen. Die Übernahme afroamerikanischer Charakteristika in die Interpretation, Instrumentation und Kompositionen europäischer Tanz- und Unterhaltungsmusik (TUM) wurde ab den 1930er Jahren, in der Hochzeit swingender Bigbands, zur Regel. Ich möchte in der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Arbeit der Frage nachgehen, inwieweit diese Internationalisierung der TUM im Osten Deutschlands nach 1945 weiterhin Bestand hatte. Dort galt ja die USA und der Westen nun als »Klassenfeind«. Gelang es der staatlichen Kulturpolitik, das sozialistische Musik-Feld in ihrem Sinne zu dominieren? Wurde also in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und frühen DDR eine andere, »nationalere« und sozialistischere Tanzmusik produziert und rezipiert als in Westdeutschland?

Mittels einer hermeneutischen Untersuchung relevanter Musikdiskurse und einer möglichst umfassenden Einbeziehung aller im Musik-Feld tätigen Akteure und ihrer Strategien gelang es mir, ein differenziertes Bild zu zeichnen. Ein Ergebnis ist die Diagnose zweier getrennter Welten: einer Kulturpolitik, welche die öffentliche zensierte Meinung in der DDR bestimmte und westlich beeinflusste Tanzmusik ablehnte. Und andererseits das Musikgeschäft in alltäglichen Tanzabenden, Radioprogrammen und Schallplattenproduktionen, welches gezwungen war, sich an internationalen Trends zu orientieren, wollte es nicht Tänzer brüskieren oder Hörer an die »Westsender« verlieren. Diese Kluft zwischen Intention und Wirklichkeit, unter der vor allem die ausübenden Tanzmusiker zu leiden hatten, konnte zumindest bis zum Mauerbau 1961 nicht überwunden werden. Das lag unter anderem auch an der Uneinigkeit unter den staatlichen Musikexperten, wie genau die Kriterien einer vom Westen unabhängigen Tanzmusik auszusehen haben. Die vorliegende Arbeit untersucht eingehend das Tanzmusikgeschäft in Dresden, hat aber den Anspruch, auch für andere Städte der DDR in diesem Zeitraum zu gelten.

## Abstract

In the beginning of the 20th century, the market for dance music began to become more international, and also the european states imported more and more trends like the new jazz idiomes from the USA. In the 1930`s, when swing was to become the first worldwide pop music, lots of dance bands also in germany integrated the new stilistics in their everyday music work. In this cultural study i would like to ask, if this internationalism in dance music was lasting through the years of early cold war until 1961. In the eastern part of germany under soviet government structures, the USA was the military and cultural enemy. Western dance music like swing and R`n`B had to be replaced by somewhat socialist and nationalist dance music, so the governmental cultural policy. Became their wishes reality? Does exist such genre in popular music?

With the help of hermeneutics, analysis of relevant discourses and the strategies of musicians, politicians and writers, it is possible to state two worlds of music life in the young GDR. On the one hand, the censored public opinion, in which all western trends in dance music were damned. On the other side, the socialist music business with live music, radio broadcasting and music production, in which music, influenced by afroamerican, latin american, jazz and country genres, represented a big part. Because radio listeners for example could easily switch to western stations and so be distant from political propaganda. Or the dance halls, which had to consider the wishes of the mostly young dancers for new genres like rock`n`roll because of financial issues. The gap between this two worlds couldn`t be closed until 1961, and especially the dance musicians had to be creative in this regard. The situation became more complex because of the cluelessness of the music experts, how a genuine socialist dance music had to sound like.

This study explores the dance music business and cultural policy in dresden, but it claims to be representative also for other cities in the young GDR.

# Inhaltsverzeichnis

## 1. Einleitung und Forschungsfrage -8-

*Dresden nach 1945: Bedingungen des Lokalen -13- Dresden als »Musikstadt«  
-19-*

## 2. Forschungsstand, Quellen und Methodik -21-

*Forschungsstand -21- Begriffsdefinition: jazzaffine TUM -23- Exkurs: Stan Kenton als konservatives Feindbild -31- Politische Rahmenbedingungen des sozialistischen TUM-Diskurses -34- Der beziehungsgeschichtliche Ansatz -39- Methodik I: Distinktion als unhintergebar Weltzugang -41- Ursachen und Konsequenzen des Diskurswandels -47- Methodik II: hermeneutische Diskursbetrachtung und Musikanalyse – Von Anführungszeichen und Kursivschrift -51- Quellenlage und Quellenkritik -57-*

## 3. Diskursgeschichte der TUM -64-

*Der bürgerliche TUM-Diskurs und der Sozialistische Realismus: Nation Building im Kalten Krieg -64- Der bürgerliche Massenkultur-Diskurs -65- Volkserziehung und Sexualmoral -66- Der Sozialistische Realismus: ein Kind bürgerlicher Ästhetik? -72- Legitimierung des »Jazz« als Hochkultur: der jazzaffine Strang des TUM-Diskurses vor 1945 -78- Exkurs: Theodor W. Adornos »Jazz«-Rezeption als kultursoziologisches Dilemma und Bourdieus Distinktionsmechanismus als phänomenologisch konzipierte Unhintergebarkeit aller Wahrnehmung -84- Die »Jazz«-Reputation nach dem Krieg -92- Reginald Rudolf und der TUM-Diskurs in der Fachzeitschrift »Musik und Gesellschaft« -95- Rudolf und die Institutionen MfK, AdK und VdK -98- Weiterführung des TUM-Diskurses in der Fachzeitschrift »Melodie und Rhythmus« -108- Exkurs: Die sowjetische bildungsbürgerliche Tradition und W. Gorodinskis »Geistige Armut in der Musik« (1953) -114- Fazit -116-*

#### **4. Dresdner Akteure I: Staatliche Institutionen und kommunale Verwaltung -117-**

##### **4.1. Akteure im Hintergrund: SMAD und SED -117-**

##### **4.2. Rat der Stadt Dresden -122-**

*Die Struktur des Kulturrates: Personal und Selbstverständnis -123- Zusammenarbeit mit der Stadtverordneten-Versammlung und beratenden Kommissionen -126- Lizenzierung von Kulturprogrammen und Konzessionsvergabe -128- Veranstaltung eigener Programme: Die »Dresdner Musiktage« -131- Ausrichten von Wettbewerben -134- Qualitätskontrolle durch Lebensmittelkarten-Verteilung -135- Das Nachrichtenamt und die Kontrolle der öffentlichen Meinung -138- Jugendarbeit in einer Welt ohne Väter -140- Das Gewerbeamt und die Kontrolle der Tanzlokale -144- Fazit -148-*

##### **4.3. Sächsisches Ministerium für Volksbildung und Rat des Bezirkes Dresden**

*Karl Laux, Karl Gottfried und andere: Das bürgerlich geprägte Personal -149- Berufsausweis und Musikerprüfung -158- Kapellenleiter-Tagungen und Kulturfunktionärs-Schulungen -165- Die Kontrolle der privaten Konzertdirektionen sowie der staatlichen Institutionen DVD und DKGD -169- Fazit -180-*

##### **4.4. Strategien des FDGB im jazzaffinen TUM-Feld -181-**

##### **4.5. Der staatliche Rundfunk und die westlichen Sender -187-**

*Das Hörverhalten der Dresdner Bevölkerung -188- Radiosender der BRD und aus Westeuropa -189- Radiosender der DDR -195- Neuaufbau des »Dresdner Senders« -197- Das Musikrepertoire im »Berliner Rundfunk« und MDR, »Sender Leipzig« bis 1953 -199- Der Beginn des eigenständigen Programms im »Dresdner Sender« und der Musikredakteur Hans-Hendrik Wehding -200- Fazit -206-*

#### **4.6. Die überregionale Musikwirtschaft -206-**

*Das zentrale Lektorat -208- Die staatliche Plattenfirma »Lied der Zeit«, ab 1953 »VEB Deutsche Schallplatten« -209- Aspekte der Klangästhetik bei »Lied der Zeit« und »VEB Deutsche Schallplatten« -213- Musikproduktionen Dresdner Kapellen unter dem Label AMIGA bis 1961 -216- Die staatlichen Notenverlage »Lied der Zeit« und »Harth Verlag« -217- Die AWA und die so genannte 60/40-Verordnung -219-*

### **5. Dresdner Akteure II: Die Strategien der Kapellen und Fans -223-**

*Dresdner Kapellen der unmittelbaren Nachkriegszeit -223- Konservative Kapellen im Dresdner TUM-Feld: Der »Fall« Will Bellmann -226-*

#### **5.1. Plötzlich ohne Auftrittsgenehmigung:**

##### **Die Kapelle Heinz Kretzschmar -232-**

*Besetzung und Repertoire -235- Zum Beispiel: »Creole Love Call« -237- »Creole Love Call« als Standard -240- Fazit -243-*

#### **5.2. Karriere im Rundfunk: Die Kapelle Heinz Kunert -244-**

*Das Repertoire der Kapelle Heinz Kunert in den 1950er Jahren -249- Rundfunk-Produktionen mit dem Heinz Kunert Quartett Ende der 1950er Jahre -252- »In einer Sommernacht« -253- »So etwas, so etwas« -258- »Musik liegt in der Luft« -259-*

#### **5.3. Das republikweite Vorbild: Die Dresdner Tanzsinfoniker -263-**

*Repertoire und Besetzung -278- »Bon Soir, Madame« -281- »When the Saints Go Marchin` In« -285-*

**5.4. »You can` t play Jazz and make a Life out of it« –  
Das Theo Schumann Quartett -287-**

*Besetzung und Repertoire -296- »Was weißt du schon davon«  
und »Blues in C« -298-*

**5.5. Fazit: Die ästhetischen und kulturpolitischen  
Strategien der Kapellen -299-**

**5.6. Jungendliches Tanzpublikum und Fans -301-**

*Distinktive Abgrenzung von den Moralvorstellungen der Erwachsenen und von politischen Zuschreibungen durch eben diese -301- Mehr als nur ein Generationskonflikt -305- Kulturpolitische Strategien und distinktives (Vor-)Bewusstsein der Fans: Die Zeitzeugen Karlheinz Drechsel, Margit Schmidt, Ferry Felkl, Helga Endlich und Joachim »Charly« Gerlach -310- Fazit -316-*

**6. Zusammenfassung -319-**

*Literatur -322-*

*Abkürzungen -344-*

*Dankeschön -346-*

## 1. Einleitung und Forschungsfrage

Anfang des 20. Jahrhunderts begann sich der Tanzmusik-Markt zu internationalisieren und die europäischen Staaten orientierten sich zunehmend an Trends, die von den USA ausgingen. Die Übernahme afroamerikanischer Charakteristika in die Interpretation, Instrumentation und Kompositionen europäischer Tanz- und Unterhaltungsmusik (TUM) wurde ab den 1930er Jahren, in der Hochzeit swingender Bigbands, zur Regel. Ich möchte in der vorliegenden kulturwissenschaftlichen Arbeit der Frage nachgehen, inwieweit diese Internationalisierung der TUM (das Resultat nenne ich »jazzaffine TUM«) im Osten Deutschlands nach 1945 weiterhin Bestand hatte. Dort galt ja die USA und der Westen nun als »Klassenfeind«. Gelang es der staatlichen Kulturpolitik, das sozialistische Musik-Feld<sup>1</sup> in ihrem Sinne zu dominieren? Wurde also in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) und frühen DDR eine andere, »nationalere« und sozialistischere Tanzmusik produziert und rezipiert als in Westdeutschland?

Um diese Frage beantworten zu können, reicht es m.E. nicht aus, sich einfach Repertoires und Musikproduktionen ost- wie westdeutscher Kapellen anzusehen und miteinander zu vergleichen. Da ich mit Peter Wicke und Anderen die Ansicht teile, Musik sei vor allem ein soziales Konstrukt, interessieren mich in diesem Zusammenhang auch die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen, welche die Existenz von Phänomenen wie »sozialistischer« und »nationaler« TUM, »Swing« oder »Jazz« erst ermöglichten. Kampferprobte Instrumente für die Untersuchung dieser Bedingungen stellen die Diskurstheorie in der Nachfolge Foucaults sowie die Kulturanthropologie Bourdieus, speziell seine Distinktionstheorie, dar. Beider möchte ich mich in dieser Arbeit bedienen, um zu klären, ob es in den TUM-Feldern der deutscher Staaten im hier untersuchten Zeitraum Unterschiede gab und inwiefern sie die Konstruktion jazzaffiner TUM beeinflussten.

Auf diesem Argumentationsweg werde ich zuerst den Diskurs untersuchen, mit Hilfe dessen die bourdieuschen Akteure im sozialistischen Musik-Feld die Koordinaten des Konfliktes zwischen konservativen Idealen und neueren Entwicklungen absteckten. Prägend für beide Positionen sind bürgerliche Diskursstränge, welche im 18. Jahrhundert entstanden waren und in vielerlei Hinsicht noch immer Gültigkeit besaßen. Aus deren Sicht war die Trennung aller Musiken in ernste und unterhaltende in Stein gemeißelt. Für die konservativen Akteure im TUM-Feld (und dazu gehörte ein Großteil der sozialistischen Kulturin-

---

1 Den Begriff Musik-Feld benutze ich in dieser Arbeit analog zu Bourdieus kulturellem Feld, siehe meine Ausführungen zur angewandten Methodik weiter unten.



stitutionen) gab es keinen Grund, die Ergebnisse des Diskurswandels, also die jazzaffine TUM, nicht in dieses enge Korsett zu pressen.

Auf der anderen Seite standen Akteure, die ich mit Simon Frith et al. als »Enthusiasten« bezeichnen möchte<sup>2</sup>: Fans der ersten international bedeutsamen Popmusik, des Swing. Sie waren mit dieser Musik sozialisiert worden und kämpften nun um dessen Anerkennung im bürgerlichen Musik-Diskurs, wo er ihrer Meinung nach gleichberechtigt neben der europäischen Klassik stehen sollte. Sie waren die Vorhut der nicht institutionalisierten Rock- und Popkritik der 1960er Jahre und die Keimzelle heutiger Distinktionsstrategien im Rock- und Pop-Feld.

Dieser Diskurswandel im TUM- und allgemeiner im Musik-Feld war in den 1950er Jahren in vollem Gange, international gesehen wie auch in beiden deutschen Staaten. Neben der Untersuchung der ästhetischen Strategien der am Diskurswandel beteiligten Akteure ist nach Bourdieu auch der Einfluss des politischen Feldes auf den Kulturbereich zu beachten. Inwieweit führten die unterschiedlichen politischen Systeme in Ost und West zu Modifikationen dieses Diskurswandels? Das heißt bezogen auf den Osten Deutschlands: Hatte die diktatorisch geplante »Durchherrschaft« der Gesellschaft<sup>3</sup> einen feststellbaren Einfluss auf das TUM-Feld und die in diesem Feld konstruierten ästhetischen Produkte?

Um diesen Fragen bis ins Detail nachzugehen, musste ich einige Spezifizierungen am Untersuchungsobjekt vornehmen. Das betrifft zuerst den Untersuchungszeitraum. Ausgehend von der These, dass die Beschäftigung mit dem Thema Kultur nach politischen Einschnitten und Umwälzungen zunimmt<sup>4</sup>, in diesen Zeiträumen also vermehrt erneute (Re)Konstruktionen des Kulturellen Konjunktur haben<sup>5</sup>, habe ich mich in der vorliegenden Arbeit auf das Jahrzehnt nach 1945 beschränkt. Auch in der Annahme, dass in den Anfängen der jungen DDR, vor dem Hintergrund des beginnenden Kalten Krieges, die »Grabenkämpfe« zwischen den Akteuren extremer ausfallen und ihre Positionierungsversuche in einem sich verändernden Musik-Feld sich deutlicher zeigen<sup>6</sup> als in späteren Jahrzehnten, in

2 Simon Frith, Matt Brennan, Martin Cloonan, Emma Webster, *The History of Live Music in Britain, Volume 1: 1950 – 1967, From Dance Hall to the 100 Club*, Farnham 2013, S. X.

3 Thomas Großbölting, »Entbürgerlichte die DDR? Sozialer Bruch und kultureller Wandel in der ostdeutschen Gesellschaft«, in: Manfred Hettling, Bernd Ulrich (Hg.), *Bürgertum nach 1945*, Hamburg 2005, S. 412f.

4 Eva Sedak, »Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jh.s«, in: Helmut Loos/Stefan Keym (Hg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, S. 10.

5 Christian Geulen, »Nationalismus als kulturwissenschaftliches Forschungsfeld«, in: Friedrich Jäger/Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen* (Bd. 3), Stuttgart 2004, S. 451.

6 Im Fall dass soziale Veränderungen auch Diskurse im Kunst-Feld beeinflussen, die dann als »konkurrierende Deutungssysteme der sozialen Ordnung« fungieren, siehe: Rainer Diaz-Bone, *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil – Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen 2002, S. 61.

denen die Begriffe und ihre Definitionen schon in Lexikonartikeln<sup>7</sup> festgeschriebener Konsens waren und bis 1989 kaum verändert weiter bestanden.<sup>8</sup>

Bedingt durch die Materialfülle (Aktenbestände, Interviews, Noten- und Klangmaterial), will ich die Untersuchung außerdem auf einen konkreten Ort (Dresden) beschränken. Dieser lokale Fokus ließ sich jedoch nicht immer einhalten. Der internationale Musikmarkt und seine Gegebenheiten wie überregionale Rundfunkanstalten, Schallplattenfirmen und Notenverlage übte ebenso einen prägenden Einfluss auf das lokale Musikleben aus wie die zunehmend zentralisierten institutionellen Gegebenheiten in der DDR. Deshalb werde ich in dieser Arbeit auch staatliche beziehungsweise internationale Entwicklungen und Strategien berücksichtigen müssen. Es geht hier ja auch nicht um spezifisch Dresdner Musik (falls es solch eine lokale Prägung in den westlichen Staaten des 20. Jahrhunderts überhaupt noch geben kann), sondern um TUM in Dresden, also um den Transkulturationsprozess am Beispiel einer deutschen Großstadt.

Die Beschränkung auf einen bestimmten Ort hat aber nicht nur begrenzte Zeit- und Materialbudgets als Ursachen. Auch methodisch bietet diese Herangehensweise einige Vorteile. Es wäre durchaus legitim, in Anbetracht der fortgeschrittenen Internationalisierung nur den überregionalen Musik-Diskurs zu betrachten. Ich möchte jedoch in dieser Arbeit den Transkulturationsprozess<sup>9</sup> näher betrachten, und danach fragen, wie die lokalen *und* überregionalen Akteure aus Staat und Wirtschaft durch ihre Strategien die Musikpraxis im Dresden der 1950er Jahre beeinflusst haben. Beziehungsweise von dieser wiederum beeinflusst wurden. Denn das transkulturelle Diskursgeschehen ist keine Einbahnstraße. Wie Simon Frith et al. anhand des britischen TUM-Feldes gezeigt haben, ist das Verstehen der regionalen, globalisierten<sup>10</sup> Musikpraxis wichtig für das Verständnis der Plattenindustrie, der Fanbewegungen und der Kulturpolitik.<sup>11</sup> Auch der integrative politikgeschichtliche Ansatz inspirierte mich. Er verbindet Politikgeschichte mit Diktaturanalyse und themenbezogener Kulturgeschichte und ist laut Henrik Bispinck et al. »besonders ertragversprechend« auf der mittleren Ebene, da in der Region die »Verschränkung von Herrschaft und Gesellschaft

---

7 Wie beispielsweise in: Harald Buhl/Dieter Heinze, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1970.

8 Michael Rauhut, *Beat in der Grauzone – DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*, Berlin 1993, S. 45.

9 Reebee Garofalo, »Musik und Musikindustrie«, in: Peter Wicke (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001, S. 141.

10 Dieser Begriff stammt von Ronald Robertson und soll die Verschränkung globaler und lokaler Musikpraxen veranschaulichen, siehe: Gabriele Klein, »Bataillone menschlicher Kollektivität? Zur tänzerischen Praxis des Pop«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 48/2 (2003), S. 226.

11 Frith et al. 2013, S. IX.

besser begreifbar« sei.<sup>12</sup> Dieser Verschränkung kommt man noch näher, wenn außer den formellen Organisationsstrukturen auch das informelle Netzwerkhandeln analysiert wird.<sup>13</sup>

Was beispielsweise die staatlichen Akteure betrifft, ist eine Untersuchung deren Strategien auf lokaler Ebene gerade deshalb interessant, weil die staatlichen Vorgaben nie eins zu eins ihren Bestimmungsort erreichen. Sondern es trifft auch für den Osten Deutschlands im hier untersuchten Zeitraum zu, was Frith et al. für das britische Königreich der 1950er Jahre konstatieren: Die lokalen Institutionen berufen sich in ihren Entscheidungen auf die staatlichen Gesetzgebungen, deren Anwendung hängt aber wiederum von der lokalen Interpretation ab.<sup>14</sup> Dem kann in Bezug auf die Ergebnisse dieser Arbeit noch hinzugefügt werden, dass auch die staatliche Gesetzgebung von lokalen Erfahrungen und Erkenntnissen beeinflusst wird.<sup>15</sup>

In diesem durch Politik, Tradition (also dem historischen Musikdiskurs) und Markt beeinflussten Musikfeld sollen die Strategien von Kulturpolitikern, Musikern, Veranstaltern und Fans untersucht werden, um als zweiten Schritt in der gesellschaftlichen Konstruktion musikalischer Artefakte (Musikproduktionen, Arrangements und Repertoires) nach Kriterien zu suchen, welche diese Diskurse und Strategien widerspiegeln und rekonstruieren: Kann im hier untersuchten Zeitraum von einer spezifisch »ostdeutschen« Tanzmusik die Rede sein?

Bei der Untersuchung dieser Frage werde ich mich von der These Peter Wickes leiten lassen, es habe – zumindest noch in den 1950ern – fast keinen Niederschlag staatlicher Kulturpolitik in der Musikpraxis und im Klangmaterial gegeben.<sup>16</sup> Der gelungene, wenn auch »schwierige Balanceakt« der Musiker zwischen »Glaubwürdigkeit beim Publikum und der Akzeptanz bei den verantwortlichen Funktionären« habe laut Wicke zu einer »flourierenden Jazz- und Tanzmusikentwicklung«<sup>17</sup>, »analogue to the musical Life of the Federal Republic« geführt.<sup>18</sup>

Die Diskrepanz zwischen dieser Erkenntnis und dem zeitgenössischen, alle Medien und Institutionen durchdringenden sozialistischen Kulturpolitik-Diskurs ließe sich durch die

---

12 Henrik Bispinck et al., »Die Zukunft der DDR-Geschichte. Potentiale und Probleme zeithistorischer Forschung«, in: *Vierteljahresshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 53, Heft 4, München 2005, S. 569.

13 Bispinck et al. 2005, S. 551.

14 Frith et al. 2013, S. 31.

15 Diese Möglichkeit sehen auch Frith et al. 2013, S. 36.

16 Peter Wicke, »Looking East: Popular Music Studies between Theory and Practice«, in: Michael Ahlers / Christoph Jacke (Hg.), *Perspectives on German Popular Music*, London/New York 2017, S. 35.

17 Peter Wicke, »Zur Kunst in der DDR: Die Entwicklung der U-Musik in der DDR (Rock, Jazz) und im Transformationsprozeß«, in: Der Deutsche Bundestag (Hg.), *Materialien der Enquete-Kommission »Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit«*, Bd. 4, Baden Baden 1999, S. 1882.

18 Wicke 2017, S. 35.

oben erwähnte These von Frith et al. erklären, nach der staatliche Gesetze von lokalen Akteuren pragmatisch interpretiert und angewendet werden. Dass dies scheinbar auch für eine Diktatur gilt, wie die DDR eine war, würde die These Peter Wickes vom »informellen Systemzusammenhang« bestätigen. Demnach sei die Einheitlichkeit im politischen Handeln der Partei »reine Fiktion« gewesen, da in Verwaltungen nicht nur Vollstrecker des Apparats saßen, sondern auch Bemühungen um Erweiterung der Freiräume stattfinden konnten.<sup>19</sup> Außerdem habe es unterschiedliche Beurteilungen hinsichtlich der beobachteten jugendlichen Aktivitäten gegeben, teilweise sogar ein Gegeneinander-Arbeiten der Institutionen.<sup>20</sup>

Diese Sicht entspricht auch den Erkenntnissen Thomas Lindenbergers, welcher »im Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten«, selbst in Diktaturen, »informelle Regeln des Austausches« ausmacht. Er zählt dazu das »Geben, Nehmen, Kompromiß-schließen zu beiderseitigem Vorteil, [aber auch] Kompensationen für den Verzicht auf Widerstand, paternalistische Anleitung und berechnende[n] Vorschuß an Vertrauen«, alle begründet in »gemeinsame[n] Interessen und Wertvorstellungen gegenüber der Außenwelt«.<sup>21</sup>

Die Befürwortung dieser These hat auch Auswirkung auf die Beantwortung der Frage, ob es denn möglich sei, dass durch kulturpolitischen Druck im Musik-Feld einer Diktatur ein eigenes Genre oder besondere »sozialistische« Stilmittel, verglichen mit den westlichen Vorbildern jazzaffiner TUM, entstanden sein könnten. Darauf werde ich in der Zusammenfassung dieser Arbeit noch einmal zurückkommen.

Wickes »Systemzusammenhangs«-These ist als Kritik an totalitarismustheoretischen Ansätzen zu verstehen, welche durch ihre oft statische Ausrichtung den Wandel politischer Systeme nicht erklären können.<sup>22</sup> Ich möchte somit Arnd Bauerkämpers Feststellung zustimmen, dass neben dem »Chaos nach dem 2. Weltkrieg, tradierte[n] Sozialstrukturen [und] überlieferte[n] Werte[n]« vor allem »informelle Beziehungen in Netzwerken« »die Politik der gezielten Gesellschaftskonstruktion eingeschränkt« hätten.<sup>23</sup> Es sind genau diese Faktoren, die auch das Musikfeld hinsichtlich der jazzaffinen TUM bestimmen.

Deshalb werde ich in der Untersuchung das Jahr 1945 eben nicht als »musikgeschichtliche Größe«<sup>24</sup> (beispielsweise als »Stunde Null«) betrachten, sondern hier die Sicht teilen,

---

19 Peter Wicke, »Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR-Kulturbürokratie«, in: Ders./Lothar Müller (Hg.), *Rockmusik und Politik*, Berlin 1996, S. 24.

20 Wicke 1996, S. 22.

21 Thomas Lindenberger, *Volkspolizei. Herrschaftspraxis und öffentliche Ordnung im SED-Staat 1952 – 1968*, Köln 2003, S. 17.

22 Arnd Bauerkämper, *Die Sozialgeschichte der DDR*, München 2005, S. 54.

23 Bauerkämper 2005, S. 57.

24 Hier stimme ich mit Albrecht Riethmüller überein, der das Jahr 1945 als »Stunde Null« als Konstrukt der Nachkriegsgeschichte ablehnt. Vgl. Ders., »Die Stunde Null als musikgeschichtliche Größe«, in Matthias Herrmann, Hanns-Werner Heister (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhun-*

dass trotz aller Zerstörung die in den 1920er Jahren entstandenen Strukturen und gesellschaftlichen Bedingungen bezüglich der jazzaffinen TUM auch noch in den 1940ern und 50ern gültig waren, ebenso wie von einer Kontinuität des Bürgertums in der sozialistischen DDR bis in diese Zeit ausgegangen werden muss.<sup>25</sup> Das hier in Anlehnung an oben genannte Autoren vorgeschlagene Konstrukt der musikgeschichtlichen Kontinuität über Kriegsenden und Gesellschaftssysteme hinweg muss man aber dahingehend relativieren, als die Vorstellung eines Neubeginns nach 1945 in beiden deutschen Staaten eine starke Diskursposition im zeitgenössischen Musik-Feld darstellte. Dabei stand die Jugend im Mittelpunkt: Sie sollte beim Aufbau eines sozialistischen Staates in der DDR bzw. zur Abgrenzung von der jüngsten nazistischen Vergangenheit in beiden deutschen Staaten beitragen.<sup>26</sup>

Die Gliederung der vorliegenden Arbeit ist folgende: im Großen und Ganzen umfasst sie vier Teile. Im ersten Teil lege ich die mich leitenden Thesen und Definitionen sowie das gewählte Methodenarsenal näher dar. Der zweite Teil stellt einen historischen Abriss des bürgerlichen Musikdiskurses dar, bezogen auf die TUM. Der dritte und vierte Teilabschnitt dieser Arbeit beschreibt die jeweiligen Strategien der am Diskurs beteiligten Akteure. Dabei betrachte ich zuerst die staatlichen Institutionen und danach die Kapellen und Fans, obwohl eine Trennung zwischen beiden nicht immer möglich ist. Im Kapitel zu den Kapellen komme ich außerdem auf die von ihnen gespielte und produzierte Musik zu sprechen. Im Folgenden möchte ich den Leser kurz in die deutsche Nachkriegssituation einführen, auch bezogen auf die Stadt Dresden.

### **Dresden nach 1945: Bedingungen des Lokalen**

Laut Bourdieu werden die Machtkämpfe im Musikdiskurs, welche auch die Interpretationen jazzaffiner TUM bestimmen, immer von Strategien aus dem Politik-Feld beeinflusst. Diese politischen Koordinaten, welche die lokalen Akteure in Dresden betrafen, waren im hier untersuchten Zeitraum folgende: Einerseits das Kriegsende, mit dem auch ein politisches System kollabierte. Zweitens die immense Zerstörung der Stadt Dresden und die daraus resultierenden infrastrukturellen Probleme, welche natürlich auch die Musikpraxis betrafen. Drittens die Besetzung Ostdeutschlands durch die sowjetische Armee, welche durch

---

dert, Teil II: 1933 – 1966, Laaber 2002, S. 75.

25 Großbölting 2005, S. 412f.

26 Ohad Parnes, Ulrike Vedder, »Die ›junge Generation‹ als Topos und Kampfbegriff zur Abgrenzung von jüngster Vergangenheit und Neuanfang ohne die Alten«, in: Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hg.), *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. 2008, S. 280.

den beginnenden Kalten Krieg zwischen Ost und West zur Gründung eines sozialistischen Staates führte, der DDR. Deren Gesetzgebung und die diktatorische Installation des neuen politischen Systems bestimmten auch den Musikdiskurs in Dresden. Viertens führten die politischen Allianzen zu einer permanenten Orientierung der beiden neuen deutschen Staaten aneinander, im Positiven wie Negativen. Der »Klassenfeind« fungierte als Kontrastfolie aller kulturpolitischen Entscheidungen auch lokaler Akteure.

Die Zerstörung großer Teile Dresdens durch alliierte Bomberverbände in mehreren Februarnächten des Jahres 1945 und die dadurch bedingte infrastrukturelle Notsituation bis in die 1950er Jahre hinein scheint jedoch, glaubt man den zeitgenössischen Quellen, keinen großen Einfluss auf das Tanzverhalten und den Musikkonsum der Dresdner Bevölkerung ausgeübt zu haben. So deute ich jedenfalls die permanenten Beschwerden seitens der Behörden über die noch nie dagewesene »Tanzwut« in den ersten Nachkriegsjahren, scheinbar über alle Generations- und Klassengrenzen hinweg. Auch die große Anzahl aktiver Kapellen im Stadtgebiet, sowie die vielen Tanzlokale zeugen von einem lebendigen Musikleben.<sup>27</sup>

Lediglich überregionale Gegebenheiten, wie die Nahrungsmittelknappheit und der eingeschränkte Zugang zu medialen Angeboten, scheinen als kriegsbedingte Ursachen des Ausgehverhaltens durch. Laut Marcel Boldorf standen jedem DDR-Bürger nach der Lebensmittelkarten-Verordnung noch im Jahr 1949 maximal 1608 Kilokalorien zu.<sup>28</sup> Dieser Wert lag nur knapp über einer Festlegung des Existenzminimums durch die UN aus dem Jahr 1946.<sup>29</sup> Die Lebensmittelkarte war jedoch bei Engpässen keine »Garantie für die prompte Zuteilung der festgesetzten Nahrungsmittelmenge«<sup>30</sup>, ebenso wie sie, beispielsweise aufgrund einer »Nichtmeldung für Arbeitseinsätze« jederzeit entzogen werden konnte.<sup>31</sup> Kartoffeln, Brot und Nährmittel waren zwar ab 1949 beziehungsweise 1950 auch ohne Lebensmittelkarten erhältlich<sup>32</sup>, die sehr geringen Protein- und Fettanteile in der Nahrung blieben jedoch noch lange Realität<sup>33</sup>, ebenso wie Fleisch bis 1958 Mangelware war.<sup>34</sup> Die kurzzeitige Flucht vor Hunger und Tristesse scheint ein Grund für das exzessive Ausgehverhalten gewesen zu sein. Auch das eingeschränkte Medienangebot aufgrund von Versor-

---

27 Vgl. die Auflistungen der Kapellen und Lokale auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

28 Marcel Boldorf, *Sozialfürsorge in der SBZ/DDR 1945 – 1953. Ursachen, Ausmaß und Bewältigung der Nachkriegsarmut*, Stuttgart 1998, S. 75.

29 Boldorf 1998, S. 73.

30 Boldorf 1998, S. 65.

31 Boldorf 1998, S. 40.

32 Boldorf 1998, S. 82.

33 Boldorf 1998, S. 79.

34 Boldorf 1998, S. 66.

gungsengpässen und politischen Richtlinien der Besatzungsmächte führte scheinbar zum vermehrten Interesse an Livemusik.

Die ersten Nachkriegsjahre waren außerdem von der »Diktaturdurchsetzung« bestimmt. Laut Thomas Widera bedeutet dieser Begriff, dass für die Errichtung einer Diktatur erst eine Bereitschaft der Gesellschaft herbeigeführt werden muss, eine nicht legitimierte Herrschaft hinzunehmen.<sup>35</sup> Dies gelang durch Terror und Bevormundung, aber auch durch die Propagierung eines neuen, besseren Staates, dem nicht wenige Deutsche offen gegenüber standen. Dresden hatte laut Widera eine zentrale Bedeutung für die sowjetische Besatzungspolitik, da es von westlichen Alliierten weitgehend unbeeinflusst war. Hier wurden Instrumente der »Diktaturdurchsetzung« entwickelt und getestet.<sup>36</sup>

Wichtige Positionen in Politik, Wirtschaft und Verwaltung versuchte die Besatzungsmacht mit politisch unbelasteten und dem Kommunismus offen gegenüber stehenden Personen zu besetzen. Aufgrund der hohen Kriegsverluste war dies jedoch nicht immer möglich. Sodass die Sowjetische Militäradministration (SMAD) aus pragmatischen Gründen auch Personen zu strategischen Posten verhalf, die mit der nazistischen Diktatur kollaboriert hatten.

So gesehen war Deutschland nach 1945 ein zweifach gespaltenes Land. Eben nicht nur wegen der verschiedenen Besatzungszonen, welche nach ein paar Jahren in zwei Staaten übergingen, sondern auch innerhalb der Gesellschaft. Da gab es viele, die unter der nazistischen Regierung die Karriereleiter bestiegen hatten und sich nun in die »innere Migration« begeben mussten. Manche dieser deutschen Bürger bekamen aber auch die Chance, weiterhin in ihrem Berufsfeld arbeiten und Karriere machen zu können. In der DDR gehörte dazu jedoch zwingend die Bekenntnis zum neuen Staat und sozialistischen System.

Die Teilnahme am nazistischen Musikdiskurs vor 1945 wurde von vielen Akteuren später geleugnet oder als Pragmatismus hingestellt<sup>37</sup>, die »Nachgeborenen« warfen ihnen daraufhin moralisch verwerfliche Prinzipienlosigkeit vor. In der vorliegenden Arbeit ist nur wenig Platz für die Positionierung hinsichtlich solcher moralischer Fragen.<sup>38</sup> Sie müssen

---

35 Thomas Widera, *Dresden 1945 – 1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft*, Göttingen 2004, S. 13.

36 Widera 2004, S. 14.

37 Als Beispiel für viele (siehe die Veröffentlichungen von Fred K. Prieberg) möchte ich Karl Laux zitieren: »Für einen Kritiker wie mich, der die neuen Herren ablehnte, ohne sich mit allen unausweichlichen Konsequenzen gegen sie auflehnen zu wollen, bestand die Schwierigkeit schon bald darin, zwischen der Scylla moralischer Selbstaufgabe und der Charybdis drohenden Berufsverbots zu lavieren.« Siehe: Karl Laux, *Nachklang. Autobiographie*, Berlin 1977, S. 215.

38 Obwohl ich es mit Prieberg halte, formuliert in seinem 1982 erschienenen Buch über die nazistische Musik: »Sollte der Historiker die Frage nach der Moral gar nicht erst aufkommen lassen? Ich bin nicht dieser Ansicht. Denn es war Moral in ihren unzähligen Schattierungen, die Musikgeschichte gemacht hat, [...], und gerade der NS-Staat gedieh mit Hilfe solcher Abstufungen der Moral, die sich gegenein-

hier jedoch angeschnitten werden, da auch die Erfahrungen aus der Zeit vor 1945 im zeitgenössischen TUM-Diskurs eine Rolle spielten. An diesem beteiligten sich eben nicht nur »korrumpierte« Akteure, sondern auch die andere Seite der nun gespaltenen Gesellschaft: ehemalige Migranten, »Widerstandskämpfer« und KZ-Insassen. Darunter waren auch bürgerliche Akteure, aber vor allem Menschen, die sich für sozialistische oder kommunistische Parteien engagiert hatten oder als »Juden« und »Roma« verfolgt worden waren.

Es herrschte gegenseitiges Misstrauen vor: Die Gefahr eines weiteren faschistischen Staates schien noch nicht gebannt. Es dürfte auch auf Teile der Dresdner Gesellschaft zutreffen, was kommunistische oder jüdische Akteure aus anderen Besatzungszonen Deutschlands berichteten. Beispielsweise Coco Schumann (\*1924), ein erfolgreicher deutscher Jazzgitarrist, welcher als Jude mehrere Konzentrationslager überlebt hatte. Er beschreibt seine Gefühle in der Nachkriegszeit so:

»Wenn ich gefragt wurde, was passiert sei, winkte ich nur ab und sagte: ›Theresienstadt, Auschwitz, Dachau. – Das glaubst du mir sowieso nicht.« Ich hatte das Gefühl, keiner würde verstehen können, was geschehen war. Ich selber konnte es ja nicht. Außerdem hatte ich hier meine Freunde wiedergefunden, mit denen ich damals unbeschwerte Wochen verbracht hatte, und fühlte mich wohl unter ihnen, den Deutschen. Ich wollte auf keinen Fall, daß sie sich, wenn sie mich sahen, schämten für das, was mir und anderen in ihrem Namen angetan worden war.«<sup>39</sup>

Und ein paar Jahre später:

»Vier Jahre zuvor hatte ich fest daran geglaubt, daß mein Land, Deutschland, seine böse Zeit endgültig überwunden hätte, daß die Mörder und all die anderen Täter ihrer Strafe sicher seien, doch jetzt dümmerte selbst mir, zwischen all der guten Laune, die mich umgab, daß dies Wunsch und Trugbild war. Die Anzeichen häuften sich, im großen und kleinen, daß allzu viele Menschen unbelehrbar blieben und der deutsche Nationalismus in seiner tödlichen Konsequenz nicht besiegt war.«<sup>40</sup>

---

ander ausspielen, zur schiefen Ebene abwärts glattschleifen ließen. [...] Die unleugbare Tatsache, daß pingelig moralischen Charakteren eine spektakuläre Teilhabe am Musikbetrieb des NS-Staates weitgehend versagt blieb, bedeutet aber doch nichts anderes, als daß der Historiker, Gott sei's geklagt!, den ursächlichen Phänomenen nicht weniger fleißig nachgehen muß, als der Registrierung vergessener Opern und ihrer Erfolge oder Mängel, daß er hier und dort gar, wenn auch in aller Bescheidenheit, versuchsweise psychoanalytische Anamnese wagen muß.« Siehe: Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982, S. 32.

39 Max Christian Graeff, Michaela Haas (Hg.), *Coco Schumann. Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*, München, Sechste Auflage 2005, S. 101.

40 Graeff/Haas 2005, S. 133f.



Auch der tiefe Graben zwischen bürgerlichen und kommunistischen Akteuren war in der Nachkriegszeit in vielen Bereichen spürbar. Dazu einige Bemerkungen von Heinrich Strobel (1898-1970), welcher als frischgebackener Remigrant die Chance erhielt, den *Südwestfunk* in Baden-Baden mit aufzubauen:

»In der Eisenbahn müßtet Ihr einmal im neofaschistischen großdeutschen Halbreiche fahren, da täten Euch die Augen übergehen wie dem Könige von Thule – glaubet nit was in Eiren Gazedden steht: dieses Volk ist hoffnungslos, eine proletarisierte Heerde von nationalistischen Hornviechern! Nur die Alliierten sind schuld, dass es ihnen heute so dreckig geht; der Hitler hat`s so gut gemeint, und das Weltjudentum wollte es eben nicht, daß die Welt am deutschen Wesen genese – das ist die deutsche öffentliche Meinung nach zwei Jahren interalliiierter Erziehung zur Demokratie. Wenn bloß die Besatzung nicht weggeht, sonst werden wir alle gehängt, die heute mit ihr arbeiten.«<sup>41</sup>

Oder an anderer Stelle:

»Wenn man sich vorstellt, daß dieses ganze Land, das zerstört ist und hungert, nur von dem neuen Kriege träumt, der Deutschland wieder zu bekannten ›Ehren‹ bringen wird, dann möchte man wirklich Selbstmord begehen. Diesem Sauvolk ist nicht zu helfen, es verdient eine Riesengaskammer, sonst nichts.«<sup>42</sup>

Neben diesen ehemals verfolgten Deutschen bekamen kompromittierte ehemalige Karrieristen ebenfalls eine zweite Chance, auch in der DDR. Die Zusammenarbeit dürfte jedoch nicht immer nur von Dankbarkeit und Reue geprägt gewesen sein, wie es die autobiographischen Aufzeichnungen Karl Laux`, eines wichtigen bürgerlichen Dresdner Akteurs im lokalen und überregionalen Musikfeld, suggerieren:

»Ministerialdirektor wurde Herbert Gute, ein [...] großer Mann der KPD. Ich befürchtete zunächst tatsächlich, daß ich nun als Bürgerlicher sofort wieder entlassen, sicherlich nicht gerade auf die Straße gesetzt, aber kaum weiter mit einer doch ziemlich hohen und darum wichtigen Staatsstellung betraut würde. Es kam ganz anders...«<sup>43</sup>

Und:

---

41 Michael Custodis, Friedrich Geiger, *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013, S. 88f. (orthographische Eigenheiten im Original).

42 Custodis / Geiger 2013, S. 103.

43 Laux 1977, S. 329.

»Immer mehr kam mir zu Bewußtsein, daß ich bisher falsch gelebt hatte, daß ich mich nicht nur gelegentlich, und nur dann, wenn es mich persönlich betraf, hätte um die Politik kümmern, sondern auch – das war der schwerwiegende Vorwurf – entsprechende Konsequenzen hätte ziehen müssen. [...] Ich gebe zu, daß es mir oft schwerfiel, umzudenken. Ich gebe zu, daß ich, wie viele bürgerliche Wissenschaftler, mit dem Begriff ›Führende Rolle der Arbeiterklasse‹ zunächst nichts anzufangen wußte. Ja, daß ich mich dagegen sträubte, diese Führung anzuerkennen, weil ich die tiefe Bedeutung dieser Frage noch nicht verstand.«<sup>44</sup>

Auf der anderen Seite mussten sich viele Kommunisten in leitenden Positionen der Tatsache bewusst sein, dass sie von einem Großteil der Bevölkerung nicht akzeptiert wurden. Eberhard Rebling (1911-2008), kommunistischer Remigrant und wichtiger Akteur im sozialistischen Musik-Feld, berichtet von der aufgeheizten Atmosphäre in der frühen DDR, als zwei politische Systeme im innerdeutschen Diskurs aufeinander prallten. Der Konflikt zwischen bürgerlichen und kommunistischen Akteuren wurde ja auch zwischen Ost- und Westdeutschland ausgetragen. Bezogen auf die jazzaffine TUM bedeutete dies, dass man laut Rebling wegen »westlicher Angriffe zu übertriebenen Einseitigkeiten und extremer Unduldsamkeit« gezwungen gewesen sei, wenn es um die diskursive Abgrenzung einer »nationalen« Unterhaltungsmusik von US-amerikanischen Trends wie Swing oder Boogie-Woogie ging.<sup>45</sup>

Was jedoch das Dresdner Musik-Feld betraf, scheinen sich viele Akteure mit dem neuen politischen System arrangiert zu haben. Sie durften weiterhin Karriere machen, auch wenn sie nicht zu den Verfolgten des NS-Regimes zu zählen sind. Dazu gehören neben Laux beispielsweise die Komponisten Johannes Paul Thilmann<sup>46</sup>, Fidelio F. Finke<sup>47</sup>, Werner Hübschmann<sup>48</sup>, Paul Kurzbach<sup>49</sup> oder Werner Bohne<sup>50</sup>, sowie ein wichtiger Förderer jazzaffiner TUM in den 1950ern, Hans-Hendrik Wehding.<sup>51</sup> Vielen der einflussreichen Akteure im Musik-Feld galt jedoch die »Gnade der späten Geburt«, wie den Kritikern Johannes Böhm und Gottfried Schmiedel.

---

44 Laux 1977, S. 332.

45 Peggy Klemke, »Die Rolle von DDR-Musikwissenschaftlern in den 50er Jahren bei der Propagierung des sozialistischen Realismus«, in: Till Knipper u. a. (Hg.), *Form follows Function – Zwischen Musik, Form und Funktion*, Hamburg 2005, S. 280.

46 Prieberg 2005, S. 9283.

47 Prieberg 2005, S. 1565.

48 Prieberg 2005, S. 9455.

49 Prieberg 2005, S. 9458.

50 Prieberg 2005, S. 623.

51 Prieberg 2005, S. 7606.

In Bezug auf die jazzaffine TUM einte bürgerliche wie kommunistische Akteure die gemeinsame Auffassung, sie sei als kommerzorientiertes Massenprodukt kein Kandidat für hochkulturelle Sphären. Bis einige Spielarten dieses Genres unter dem Namen »Jazz« doch noch in den Musik-Kanon aufgenommen wurden, war es ein weiter Weg. Doch dann wurden sie zusammen mit der prominenten Klassik Bestandteil des Bildes von Dresden als »Musikstadt«.

### **Dresden als »Musik-Stadt«**

Die Bezeichnung »Musikstadt«, wie sie von Alenka Barber-Kersovan et al. als »realer wie virtueller Begriff« definiert wird, trifft auch auf Dresden zu.<sup>52</sup> Die Entstehung der Selbstbezeichnung »Musikstadt« sei laut den Autoren durch ein »hochkomplexes Zusammenspiel kultur- und gesellschaftspolitischer und später auch tourismusökonomischer Aspekte mit ›volkserzieherischen‹ und ›staatstragenden‹ Implikationen« geprägt.<sup>53</sup> Wichtige »Referenzpunkte« seien diesbezüglich das Alter musikalischer Klangkörper und Institutionen »sowie die Namen großer Musiker, die aus einer bestimmten Stadt stammen beziehungsweise in ihnen tätig (gewesen) sind«.<sup>54</sup> Für Dresden sind in dieser Hinsicht der *Kreuzchor* und die *Sächsische Staatskapelle* sowie die Komponisten Heinrich Schütz, Richard Wagner und Richard Strauss relevant.

Nach Jochen Guckes seien städtische Selbstbilder jedoch nicht nur durch das Marketing konstruiert, sondern hätten auch einen realen Kern. Sie würden das städtische Wir-Gefühl stärken und einem ständigen Wandel unterliegen.<sup>55</sup> Dieser Befund lässt sich auch auf Dresden anwenden, war doch das Selbstverständnis als »Musik-Stadt« allen in dieser Arbeit besprochenen Akteuren stets präsent. Dazu gehört auch die Ausbildung am städtischen Konservatorium beziehungsweise der späteren Hochschule, welche für viele Akteure im Dresdner TUM-Feld die Grundlage ihrer ästhetischen und kulturpolitischen Strategien bildete.

---

52 »Real ist die städtische Organisation von Musikproduktion, Musikdistribution und Musikkonsumption durch unterschiedliche Bevölkerungsgruppen und durch politisch und wirtschaftlich mächtige lokale Eliten und globale Industrien. Virtuell ist die Historisierung und Idealisierung von Städten als Musikstädte, die Einordnung bestimmter Musikstile als ›authentisch‹, die Hybris um Musikstile, die von der Kulturindustrie und den Wirtschaftsförderungsagenturen bestimmten Städten oder Stadtteilen zugeordnet werden und die daran anschließende ikonografische Vermarktung städtischer Musikorte und ihrer Musikproduzierenden für ein allumfassendes Stadtmarketing [...].« Siehe Kirchberg et al. 2014, S. 10.

53 Alenka Barber-Kersovan, »Topos Musikstadt als Politikum. Eine historische Perspektive«, in: Dies. (Hg.), *Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*, Bielefeld 2014, S. 64.

54 Barber-Kersovan 2014, S. 67.

55 Jochen Guckes, *Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden, Dortmund 1900 – 1960*, Paderborn 2011, S. 1.

In dieser Stadt, welche laut Guckes bis zur Abdankung des Königs 1918 durch eine konservative »staatsbezogene Berufskultur«<sup>56</sup>, aber (was das Selbstbild betrifft) auch danach weiterhin bildungsbürgerlich geprägt war<sup>57</sup>, besaß die »Massen«-Kultur zwar schon immer ein schlechtes Image, im »Vergleich zu gleich großen Städten, mit ähnlich vielen Arbeitern und Angestellten«.<sup>58</sup> Umso bemerkenswerter ist es, dass die »bildungsbürgerliche Deutungselite«, bestehend aus »Spitzen der kommunalen Verwaltung«, »traditionsverbundene[n] Kulturbeamte[n]«, »lokale[n] Intellektuelle[n]« und »wirtschaftsbürgerliche[n] Unternehmer[n]«<sup>59</sup>, es zuließ, dass ab den 1960er Jahren jazzaffine TUM einen so großen Stellenwert im Selbstbild einnehmen konnte. Diese Entwicklung nahm mit der hochkulturellen Aufwertung bestimmter Spielarten des Jazz ihren Anfang, ein Prozess, der deutschland- und europaweit etwa zur gleichen Zeit stattfand.

Nun gehörte es zum guten Ton, bezüglich des Brandings »Dresden« auch die »heitere Muse« nicht unerwähnt zu lassen. In der Musik-Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* findet sich Ende der 1950er Jahre folgender Beitrag, in dem unter anderem die jazzaffine Kapelle von Theo Schumann gewürdigt wird:

»Dresden, die Stadt einer weltberühmten Staatskapelle und Philharmonie. Die Stadt traditionsreicher Bauten und der weit über ihre Grenzen hinaus bekannten Gemäldegalerie – wer kennt sie nicht, die Kunststadt an der Elbe, die am 13. Februar 1945 in den Flammen zu verlöschen drohte. Doch Dresden ist wieder im Erblühen, der ihr gebührende Name ›Kunststadt‹ dringt wieder in die Welt dank unseres sozialistischen Aufbaus. [...] Daß in Dresden ernsthafte Versuche unternommen werden, die Tanz- und Unterhaltungsmusik auf geschmack- und gehaltvolle Weise zu entwickeln, bewies uns dieser Streifzug durch einige Gaststätten. Doch leider sind diese Bemühungen nicht überall zu spüren. Vor allen Dingen fehlt es an guten Nachwuchskräften, die jenen Ensembles, die da glauben, so im Stillen ›weiterwurschteln‹ zu können, Paroli bieten würden.«<sup>60</sup>

Auch der Abteilungsleiter für Musik in der Bezirksverwaltung betrachtete nun TUM als selbstverständlichen Bestandteil der »Musik-Stadt« Dresden und beklagte den durch ökonomische Gründe bedingten Rückgang an öffentlicher Live-Musik.<sup>61</sup> Auch die Einrichtung

56 Guckes 2011, S. 163.

57 Guckes 2011, S. 165.

58 Guckes 2011, S. 176.

59 Guckes 2011, S. 234.

60 S. M., »Vom Café Prag zum Astoria. Ein Besuch bei Dresdner Tanz- und Unterhaltungskapellen«, in: *Melodie und Rhythmus*, 6/1958, S. 24.

61 Erich Hübner, »Zur Vorbereitung der Kulturkonferenz: Durch einen musikalischen Naturschutzpark. Die Qualität unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik – Das Publikum soll Helfer werden«, in: *Sächsische Zeitung*, 15.10.1957, S. 5.

eines TUM-Studienganges an der *Hochschule für Musik* 1962, eine Premiere in der DDR (nach ersten Institutionen zu Nazizeit in Frankfurt und ab 1958 in Köln<sup>62</sup>), wurde fortan in das musikalische Selbstbild integriert:

»Greß wandte sich in letzter Zeit intensiv der Problematik der zeitgenössischen Tanz- und Unterhaltungsmusik zu. Als Abteilungsleiter arbeitete er an der Hochschule für Musik eng mit den Dresdner Tanzsinfonikern zusammen, die unter der Leitung von Günter Hörig seit über zwei Jahrzehnten den repräsentativsten Beitrag der Musikstadt Dresden zur allgemeinen Entwicklung der Tanz- und Unterhaltungsmusik in der DDR geleistet haben.«<sup>63</sup>

## 2. Forschungsstand, Quellen und Methodik

Tanz- und Unterhaltungsmusik, re-konstruiert unter dem Label »Popmusik«, ist in den letzten Jahrzehnten von einer wissenschaftlichen terra incognita zu einem gut bestellten Feld gewachsen. Vor allem die Kulturwissenschaften haben es ermöglicht, dass immer mehr Zugänge, auch inter- und transdisziplinäre, zu diesem Thema plausibel und fruchtbar erscheinen. Eine der jüngeren Publikationen in dieser Hinsicht, *Perspectives on German Popular Music* (Ahlers/Jacke 2017), präsentiert die aktuelle Vielfalt im deutschen Musikforschungsfeld.

Zu Recht bekommen in dieser Publikation die beiden Vorreiter deutsch-deutscher Popmusikforschung etwas mehr Raum zugewiesen: Helmut Rösing und Peter Wicke. In zwei historischen Kapiteln fächern die Autoren die Bandbreite popmusikalischer Forschung auf, aus (ehemals) westdeutscher wie ostdeutscher Sicht. In diesen Zusammenfassungen, die zum Teil auch das Resümee der wissenschaftlichen Karrieren beider Autoren darstellen, wird offensichtlich, dass in der BRD wie auch in der DDR in den 1970er Jahren ein Diskurswandel im Musikwissenschaftsfeld stattfand, welcher zur Integration populärer Musikstile und neuer wissenschaftlicher Methoden im Forschungskanon führte. Wegbereiter dieser Entwicklung wiederum waren die Fans und Promoter, die Rock- und Jazz-Enthusiasten im Musikfeld, welche seit den 1930er Jahren um die Anerkennung »ihrer« Musik im bürgerlichen Musikkanon kämpften. Auch um diese Akteure geht es in der vorliegenden Arbeit.

Wissenschaftliche Publikationen, welche diese Vorläufer des Diskurswandels im Musikfeld dokumentieren, gibt es schon einige. Sie beschränken sich jedoch auf die Zeit vor

---

62 S.K., »Jazz als Hochschulfach«, in: *Musica*, 1.6.58, S. 365f.

63 Siegfried Köhler, *Musikstadt Dresden*, 1979 Leipzig, S. 139.

1945 (Hoffmann 2003, Erdl/Nassauer 2002) oder auf den Westteil Deutschlands (Hurley 2009, Taubenberger 2009), so dass ich gezwungen war, etwas weiter auszuholen und die tektonischen Verschiebungen im bürgerlichen Musikdiskurs der DDR in den 1940er und 50er Jahren festzuhalten. Eine jüngere Publikation von Michael Rauhut zur Blues-Rezeption im geteilten Deutschland (2016) bestätigt einige meiner Thesen. Dabei stütze ich mich auch auf Forschungsergebnisse zum bürgerlichen Musikdiskurs seit 1780 (Jungmann 2011, Hentschel 2006, Hörner 2016, Sponheuer 1987).

Einige Strategien der Akteure, welche sich am ostdeutschen TUM-Diskurs der 1940er und 50er beteiligten, sind zwar schon dokumentiert worden, jedoch mit dem Fokus auf staatliche und überregionale Institutionen der DDR (Amos 2003, Arnold 2004, Buchbinder 2011, Heider 1993, Hinterthür 2006, Klemke 2005, Klingberg 1997, Noeske/Tischer 2010, Schäfer 1998, Tschubarjan/Möller 2005, Ueberschär 2003, Wicke 1996, 1997). Die konkreten Auswirkungen dieser staatlichen Gesetzgebungen, dargestellt anhand eines lokalen Netzwerkes, stellen eine weitere Forschungslücke dar, die ich in der vorliegenden Arbeit zu schließen versuche.

Was den historischen Teil meines transdisziplinären Forschungsansatzes betrifft, konnte ich mich ebenfalls auf eine breite Basis an einschlägiger Literatur stützen. Vor allem der Zustand des deutschen TUM-Feldes vor 1945 ist dort eingehend untersucht worden (stellvertretend Peukert 1988, Polster 1989, Rathgeb 2002, Schär 1991, Schröder 1990). Aufgrund der nicht existenten »Stunde Null« treffen viele Erkenntnisse dieser Autoren auch auf das ostdeutsche Musik-Feld der unmittelbaren Nachkriegszeit zu. Ich habe mich für die nähere Untersuchung eben dieses Zeitraumes entschieden, da für die Zeit ab den 1960er Jahren schon mehrere gewichtige Publikationen existieren (Höhne 1991, Leitner 1983, Pickhahn/Ritter 2010, Rauhut 1993, 1999, 2004, 2016, Schmidt-Rost 2015, Wicke 1996, 1997, 1999, 2017). Hier fällt das zunehmende internationale Interesse am Gegenstand ins Auge (Fenemore 2007, Poiger 2000, Schmidt 2014, Tompkins 2013). Der Fokus aller genannten Autoren liegt auf subkulturellen Entwicklungen. Eine Gesamtschau, auch auf den »Mainstream«, wie sie auf das englische TUM-Feld bezogen Frith et al. 2013 und Nott 2015 vorgelegt haben, steht für die DDR noch aus. In der vorliegenden Arbeit kann ich diese Forschungslücke aufgrund der lokalen Begrenztheit nur teilweise schließen.

Der Antrieb für den Diskurswandel, die distinktive Verortung der Akteure im TUM-Feld, macht einen Großteil der soziologischen Komponenten meines Forschungsansatzes aus. Hier konnte ich mich auf Studien von Berli 2014, Eggers 2014, Gebesmair 2001, Kropf 2012, Parzer 2011 und Schäfer et al. 2015 stützen. Vor allem die Studie von Rainer

Diaz-Bone zur Metal-Szene (2002) hat mich nachhaltig beeinflusst. Die Verbindung von Diskursanalyse und bourdieuschem Distinktions-Verhalten sowie die Idee zur Erforschung von letzterem in Produktions- sowie Rezeptionsweisen von Popmusik habe ich von diesem Autor übernommen. In der vorliegenden Arbeit versuche ich zu zeigen, dass diese analytische Herangehensweise auch bei TUM der DDR zu erhellenden Erkenntnissen führen kann.

Was den regionalen Fokus meiner Arbeit betrifft, ist die Literatur schon spärlicher gesät. Neben autobiographischen Beiträgen, die am Rand auch die Dresdner Szene erwähnen, (Drechsel 2011, Lehmann 2006, Rudorf 1964, 1990, Schmidt-Joos 2016) existieren zahlreiche lokale Darstellungen vor allem westdeutscher Städte, welche sich aber alle auf die Jazz-Entwicklung konzentrieren (stellvertretend für viele weitere: Bratfisch 2014, Schwab 2005). Lange 2010 für Leipzig und Wurschi 2007 für Suhl sind, soweit ich sehe, die einzigen regionalen Arbeiten, die sich mit dem ostdeutschen Raum beschäftigen. Die Masterarbeit von Czok-Gökkurt zur Dresdner Jazzszene ab den 1970er Jahren (2009), ein autobiographischer Beitrag Hörigs zu den Dresdner Tanzsinfonikern in den 1950ern (2002) sowie zwei »musikalische Reiseführer« (Bäumel 2007, Petrick 2012) stehen meinem Thema am nächsten. Alle genannten Autoren betonen den subkulturellen Aspekt und sind aus Sicht der Musiker beziehungsweise Enthusiasten geschrieben. In der vorliegenden Arbeit möchte ich jedoch alle Akteure im TUM-Feld in die Untersuchung einbeziehen, also neben Musikern und Promotern auch staatliche und kulturelle Institutionen. Um diese Forschungslücke zu schließen, konnte ich auf institutionengeschichtliche Arbeiten (ohne TUM-Bezug) aus der reichhaltigen Dresden-Literatur zurückgreifen (Christmann 2004, Guckes 2011, Heister/Herrmann 2002, Widera 2004).

### **Eine Begriffsdefinition der jazzaffinen TUM**

In der vorliegenden Arbeit spielt die diskursive Prägung von Begriffen eine große Rolle. Die Akteure im Musik-Feld müssen aufgrund dessen distinktiver Konstitution immer wieder neu aushandeln, welche Musik mit welchen Begriffen belegt wird und welche Stilistiken einem zu entwerfenden Kanon hinzugeordnet werden und welche nicht. Dieser Umstand führte mich zu einer etwas sperrigen Terminologie, welche aber m.E. trotz der Gefährdung der Lesbarkeit des Textes nötig ist, um das Unfertige und jederzeit Vorläufige der Begriffe »Jazz« und »jazzaffine TUM« vor Augen zu führen.

Der Begriff »jazzaffine TUM«, wie ich ihn in dieser Arbeit verwende, dockt an eine Definition der Popmusik durch Peter Wicke an.<sup>64</sup> Popmusik bezeichnet aus seiner Sicht neben anderen Phänomenen<sup>65</sup> auch ein »Konglomerat von Musikformen, die alle irgendwas mit Disko und Tanz zu tun« haben. Es gäbe keine »verbindliche Ästhetik oder ein[en] einigermaßen überschaubare[n] Kanon«, die Popmusik als genuinen Musikstil definieren könnten. Stattdessen handele es sich hierbei um ein »heterogenes wie widerspruchsvolles und vor allem in permanenter Veränderung befindliches Ensemble diverser Musikpraktiken«, welche sich zum Tanzen wie zum reinen Hören, sowie im Rahmen beider Rezeptionsweisen als Distinktions-Objekt eigneten.

Zum Gegenstandsbereich dieser soziologischen Sicht auf das Phänomen Popmusik gehört auch die ihr zugeschriebene Affinität zur Jugend. Popmusik, so verstanden, stellte spätestens seit den 1930er Jahren<sup>66</sup> einen wichtigen Bezugspunkt im Sozialisierungsprozess dar. Jugendliche und junge Erwachsene grenzten sich in Form von immer differenzierteren Lebensstilen und der dazugehörigen individuellen Musikpraxis voneinander ab. Diese Entwicklung wurde durch Strategien der Musikindustrie gefördert, die so auf den »rasch wachsende[n] Teenager-Markt« reagierte, so Wicke. Waren es in den 1940er Jahren die Musikstile *Boogie Woogie* oder R`n`B, die von der Musik der Tin Pan Alley distinktiv geschieden werden mussten, so sind es zehn Jahre später Rock`n`Roll Fans, die von alten Swingklassikern wie Sinatra oder Crosby Abstand nahmen.

Die wissenschaftliche Strategie, »dem Begriff populäre Musik und hiervon abgeleiteten Subkategorien einen mehr oder weniger fixierten musikalischen Inhalt zu[zu]schreiben«, scheint aus diesem Blickwinkel als erfolglos.<sup>67</sup> Die der Musik angeblich innewohnenden Eigenschaften stellen sich so gesehen als durch die Diskursteilnehmer konstruierte heraus. Nach Bourdieu verhandeln die verschiedenen Akteure im Musik-Feld die Sicht auf das Di-

64 Peter Wicke, Art. »Popmusik«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 7, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 1692-1694.

65 Die populären Musikformen entstehen nach Wicke in einem »Konfliktfeld«, in dem »Musiker, ihr Publikum und die Musikindustrie [...] versuchen ihre, von einer entsprechenden Interessenlage geleiteten Vorstellungen über Musik gegeneinander durchzusetzen. [...] Die Auseinandersetzung wird darum geführt, was die Kategorie populäre Musik jeweils einschließen soll, in welchen konkreten Formen des Musizierens die Beteiligten mithin ihre Interessen realisiert sehen. Das ist für die auf Gewinnmaximierung orientierte Musikindustrie notwendigerweise etwas anderes als etwa für die Musiker, die sich mit musikalischen Mitteln selbst zu verwirklichen suchen und sich damit notwendigerweise von ihrem Publikum unterscheiden, das seine musikalischen Bedürfnisse aus den Aneignungszusammenhängen im Kontext seines Alltags entwickelt. [...] Eben deshalb sind alle Bemühungen vergeblich, dem Begriff populäre Musik und hiervon abgeleiteten Subkategorien einen mehr oder weniger fixierten musikalischen Inhalt zuschreiben zu wollen.« Es handelt sich bei populärer Musik nach Wicke um ein »heterogenes wie widerspruchsvolles und vor allem in permanenter Veränderung befindliches Ensemble diverser Musikpraktiken«. Siehe Wicke 1997, Sp. 1697f.

66 Thomas Hecken, *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*, Bielefeld 2009, S. 67.

67 Wicke 1997, Sp. 1692-1694.



stinktionsobjekt Popmusik immer wieder neu, um neue Machtpositionen zu erlangen, beziehungsweise ihren Status zu verteidigen. Diesem methodischen Ansatz, also Musikqualitäten als diskursive Konstruktionen um Macht buhlender Akteure zu beschreiben, möchte ich mich in dieser Arbeit anschließen.

Da der Begriff *Popmusik* in seiner englischen Variante zwar schon im hier diskutierten Zeitraum existierte, seit den 1970er Jahren bis heute aber eher die Abgrenzung zur »authentischeren« Rockmusik meint, habe ich mich für den damals in der SBZ und DDR gebräuchlichen Terminus *Tanz- und Unterhaltungsmusik* (kurz: TUM) entschieden. Die oben durch Wicke definierten Merkmale finden sich auch in der zeitgenössischen Konstruktion der TUM wieder: nämlich als einer Musik, die vornehmlich dem Tanz und der Distinktion diene.

Den Zusatz »jazzaffin« habe ich gewählt, um zwei Stilistiken der zeitgenössischen Kapellen voneinander zu trennen. Auf der einen Seite gab es die traditionellen, noch am Salon-Orchester orientierten Musiker. Auf der anderen Seite standen Kapellen, die versuchten, aus den USA kommende Trends in ihre Musik zu integrieren. Dazu gehörte die Einbindung von »Jazz«- aber auch lateinamerikanischen Stilistiken. Die Bedeutung des Wortes »Jazz« war in den 1930ern und 1940ern noch eine andere als heute. Damals galt jede neue Musikentwicklung aus den USA, in der beispielsweise geswingt oder improvisiert wurde, als »Jazz«, also auch mit »Pep« versehene Schlager. Die diskursive Trennung zwischen dergestalt interpretierter TUM und »richtigem«, »authentischem« »Jazz« steckte in jenen Jahren noch in den Kinderschuhen. Um diesen zeitgenössischen Diskurszustand begrifflich fassen zu können, habe ich die Formulierung »jazzaffin« gewählt.

»Jazzaffine« TUM meint also auch eine bestimmte Art und Weise der Interpretation, welche sich von anderen Aufführungspraxen durch eine triolische (»jazzige«, »swingende«, aber auf keinen Fall »zickige«<sup>68</sup>) Wiedergabe der Achtelnoten auszeichnet. Diese, durch afroamerikanische Einflüsse entstandene Stilistik hatte sich aufgrund der Internationalisierung des Musikmarkts bereits während der 1940er Jahre in vielen deutschen Kapellen durchgesetzt<sup>69</sup>, egal welche Stücke gespielt wurden. Auch Improvisationen gehörten zu dieser Aufführungspraxis. Da es in jener Zeit jedoch keine pädagogischen Institutionen gab, in denen man diese Stilistik hätte erlernen können, waren die Musiker auf Medien wie das Radio, die Schallplatte oder ausländische Zeitschriften angewiesen.<sup>70</sup> Nach dem

68 Im englischen Original »corny«.

69 Bernd Hoffmann, *Aspekte der Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900 – 1945*, Graz 2003, S. 155.

70 Beispielsweise der englische *Melody Maker*, der auch in Deutschland erhältlich war. Ab den 1930ern wurden dort Musikkurse für jedes Instrument veröffentlicht, neben Arrangements für die neuesten Stü-

Kriegsende nutzten außerdem viele von ihnen die Möglichkeit, in der von den USA besetzten Zone Deutschlands in Clubs der US-Army aktuelle Musiktrends kennenzulernen.

Stellvertretend für die vielen Musiker, welche sich aus distinktiven Gründen der jazzaffinen TUM verschrieben hatten, möchte ich den Gitarristen Coco Schumann (\*1924) zitieren: Er habe in der Zeit nach 1945 bereits den »Jazz verinnerlicht, als Seele«, die egal, was er spielte, aufschien: ob in »Schnulzen, Karnevalsschlager[n], Folklore oder Pop und Rock«. <sup>71</sup> Louis Armstrong bestätigte ihn in dieser Einstellung, als er ihm anlässlich eines Gastspieles in Berlin riet: »Coco, it's not important what you play. It's important how you play.« <sup>72</sup>

### Die enge Verbindung mit einer neuen Tanzkultur und neuen Medien

Neben der spezifischen Interpretationsweise sorgten auch damals neuartige Tänze dafür, der traditionellen TUM als »jazzaffine« ein neues Gesicht zu geben. Wie beispielsweise der Foxtrott, welcher zur ersten europäischen »Dance Craze« nach 1918 geführt hatte und auch 1945 noch populär war. Tiefe Kniebeugen, Sprünge, bei denen die Beine hoch in die Luft geworfen wurden, und Spreizschritte sind nur einige Beispiele für die tänzerische Ausführung des noch nicht standardisierten Tanzes. <sup>73</sup> Um 1935 kamen die Foxtrott-Varianten *Jitterbug* und *Lindy Hop* hinzu. Sie wurden anfangs zu Musik im Swing- und Boogie Woogie-Stil getanzt, später auch zu Rock'n'Roll: Das kurzfristige Trennen und Entfernen der Partner (*throw away*) sowie akrobatische Einlagen (*aerials*, wie Sprünge und Luftfiguren) waren ihre hervorstechendsten und somit von den konservativen Kritikern am häufigsten kritisierten Merkmale. <sup>74</sup>

Neben der engen Verbindung jazzaffiner TUM mit neuartigen Tanzformen muss hier auch ihre mediale Konstitution erwähnt werden. Diese beeinflusste beispielsweise die Länge des Musikstückes oder dessen Instrumentation. Da auf der 78er Schellackplatte pro Seite nur zwischen drei und vier Minuten Musik aufgenommen werden konnten, richteten sich viele Komponisten danach, wenn sie ihren Stücken eine weite Verbreitung sichern wollten.

---

cke auch Schritt-für-Schritt-Einführungen in Hot- und Sweet-Chorusse. Außerdem erschienen in Deutschland ab 1936 durch die Zusammenarbeit mit der Plattenfirma *Brunswick* »Accompainment Records«, also erste *Play-Along*-Platten. Siehe: James J. Nott, *Music for the People. Popular Music and Dance in Interwar Britain*, New York 2002, S. 138.

71 Graeff/Haas 1997, S. 148.

72 Graeff/Haas 1997, S. 150.

73 Christian Schär, *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*, Zürich 1991, S. 85.

74 Claudia Jaeschke, Art. »Gesellschaftstanz«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 9*, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 290-295.

Auch eigneten sich die Klänge der neuen Musik wegen ihres reicheren Obertonspektrums (beispielsweise des Saxophons) besser für die frühen Rundfunk- oder Schallplattenaufnahmen als die traditionellen Besetzungen.<sup>75</sup>

### **Neue Klangideale der Tanzorchester**

Auch aus diesen Gründen hatte sich die Besetzung der deutschen Tanzorchester ab den 1920er Jahren immer mehr den US-amerikanischen Vorbildern angeglichen. Als Standardbesetzung galt eine Aufstellung mit ein bis zwei Violinen und Posaunen, zwei bis drei Saxophonen und Trompeten als Melodiegruppe und Klavier, Banjo, Schlagzeug und Bass als Rhythmusgruppe.<sup>76</sup> Diese Besetzung hat sich bis in die 1950er bewährt, einzig das Banjo wurde durch die elektrische Gitarre ersetzt. Als Überbleibsel der europäischen Tradition fungierte noch lange ein Stehgeiger als Leiter der Band.<sup>77</sup> Die Vergrößerung der US-Bigbands in den 1940ern auf jeweils fünf Saxophone und Trompeten sowie vier Posaunen (beispielsweise in der Bigband von Count Basie)<sup>78</sup> wiederum wurden im Nachkriegsdeutschland nur noch vereinzelt übernommen, zu groß war das wirtschaftliche Risiko. Die meisten Tanzkapellen setzten sich aus kleineren Formationen wie einem Trio oder Quintett zusammen, mit einem Blechblas- oder Streichinstrument als Melodieträger und Klavier, Bass und Schlagzeug als Rhythmusgruppe.<sup>79</sup> In Dresden befanden sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit unter den knapp 40 Tanzkapellen 30 dieser kleineren Ensembles.<sup>80</sup>

Der Klang der Kapellen mit jazzaffiner Besetzung war also lauter und »blechlastiger« als jener traditioneller Salon-Orchester. Neben der medialen Konstitution kommen als weitere Gründe für dieses neue Klangideal unter anderem Kapitalkonzentrationen im Live-Musikgeschäft in Betracht. Es war nun möglich, mit weniger Musikern größere Hallen bespielen zu können.<sup>81</sup> Ein Trend, welcher durch den Einsatz von Lautsprechern ab den 1930er Jahren noch verstärkt wurde.<sup>82</sup>

Die konservative Kritik bemängelte an der jazzaffinen TUM neben der als zu stark empfundenen Lautstärke auch den Einsatz bestimmter Instrumente. Ein Grund für diese bis

---

75 Heribert Schröder, *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918 – 1933*, Bonn 1990, S. 315.

76 Schröder 1990, S. 40.

77 Schröder 1990, S. 41.

78 John Wriggle, *Blue Rhythm Fantasy. Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*, Champaign 2016, S. 76.

79 Schröder 1990, S. 43.

80 RdS, Dez. VB, »Dresdner Tanzkapellen«, 14.4.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB, Sign. 90, Bl. 17.

81 Schröder 1990, S. 122.

82 Schröder 1990, S. 48.

in die 1950er Jahre anhaltende Ablehnung jazzaffiner Klänge wie des Saxofons, des Kombinationsschlagzeuges oder der gedämpften Blechbläser war die (rassistisch motivierte) humoristisch-groteske Präsentation der frühen »Jazzkapellen«.<sup>83</sup> Aus dieser Sicht wurde beispielsweise das Saxophon, trotz seiner späteren Interpretation als »Volksinstrument« der USA, als Quelle »amusikalischen Krach[es]« aus »maschinelle[r] Produktion« interpretiert. Dieses »groteske Clownsinstrument« sei nichts weiter als ein »falsche[s] Sentiment« erzeugendes »Tonwerkzeug«.<sup>84</sup> Durch die emblematische Verknüpfung des Saxofons mit afroamerikanischen Interpreten (wie prominent auf dem Plakat zur nazistischen Kampagne »Entartete Musik« aus dem Jahr 1937) gesellte sich zu den bereits erwähnten kulturkritischen Interpretationen außerdem die rassistisch motivierte Konnotation des Saxofonklangs mit »Amouröse[m]« und »Erotische[m]«. Die Vorstellung vom »naturnahen« Afroamerikaner, der noch nicht durch jegliche Art von Kultur »verbildet« sei, beeinflusste die Argumentation der Kritiker ebenso wie der Enthusiasten jazzaffiner TUM, ein Hinweis auf die Verbreitung und das Selbstverständnis dieser Einstellung.<sup>85</sup> In diesen Zusammenhang gehört auch die Kritik an gedämpften Blechbläsern, vor allem Trompeten. Die heute nicht mehr nachvollziehbare Rezeption des *con sordino* als »schwüle, grobsinnliche und perverse Tongebung« hat ihren Ursprung ebenfalls im rassistischen Klischee vom »Neger«.<sup>86</sup> Auch die Akteure beider Strategien im TUM-Feld der SBZ sowie der DDR reflektierten nicht die rassistischen Ursprünge ihrer Urteile, so dass ihre Argumente (wie auch im Westen Deutschlands) noch lange dieselben blieben. Nur im Osten jedoch ist offenbar immer wieder versucht worden, die Interpretation jazzaffiner TUM aus oben genannten Gründen zu verhindern, beispielsweise 1953 bei den *Dresdner Musiktagen*, dazu weiter unten mehr.<sup>87</sup>

---

83 Schröder 1990, S. 132.

84 Schröder 1990, S. 137.

85 Schröder 1990, S. 131.

86 Schröder 1990, S. 139.

87 Günter Hörig, »Die Dresdner Tanzsinfoniker 1946 – 1966«, in: Hanns-Werner Heister, Matthias Herrmann (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jh., Teil II: 1933 – 1966*, Laaber 2002, S. 253.

## Moderner Musiker-Habitus und internationales Repertoire

Neben den aufgeführten Argumenten sprechen noch weitere Veränderungen im Musik-Feld für eine neue Kategorisierung der TUM als jazzaffine TUM. Waren die älteren Salonkapellen beispielsweise angehalten, mit vornehmen Auftreten und gepflegter Garderobe im Hintergrund dezent zu arbeiten, so veränderte sich die Präsentation der jazzaffinen Musik gravierend.<sup>88</sup> Die Musiker wurden wirkungsvoll im Lokal platziert und sollten ein möglichst jugendliches und sportliches Image verbreiten.<sup>89</sup> Auch diese Vermarktungsstrategie hatte ihren Ursprung in der frühen europäischen Interpretation von »Jazz« als Klamauk mit großer Trommel und akrobatischen Einlagen.<sup>90</sup> Dementsprechend engagierten die Saalhaber vor allem junge Musiker. Hier liegen die Anfänge der jazzaffinen TUM als von jungen Menschen für junge Menschen gemachte und vermarktete Musik. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde diese Praxis durch die im Krieg gebliebenen und zu Hause fehlenden Musiker verstärkt.

Das Repertoire der jazzaffinen TUM beinhaltete viele Coverversionen US-amerikanischer Produktionen.<sup>91</sup> Neben diesen, auf ein jüngeres Publikum zugeschnittenen Hits der amerikanischen Majors<sup>92</sup>, mit Stars wie Bing Crosby oder den Andrews Sisters<sup>93</sup>, späteren Rock'n'Roll-Titeln von Bill Haley<sup>94</sup> oder Elvis Presley<sup>95</sup>, aber auch westdeutschen Hits mit Peter Kraus oder Caterina Valente<sup>96</sup>, bestand das Repertoire jedoch zu einem Großteil weiterhin aus einer »Mischung [von] bekannten klassischen Stücken, Operettenmelodien, Märschen, volkstümlichen Klängen und mehr oder weniger tanzbaren Schlagern, wie sie es schon Anfang des Jahrhunderts gewesen war.«<sup>97</sup> Der Leipziger Jazzgitarrist Thomas Buhé (1920-2015) beschreibt in seinen Memoiren anschaulich dieses Repertoire als notwendige Voraussetzung, um ein noch nicht nach Alter segregiertes Publikum zufrieden zustellen:

---

88 Schröder 1990, S. 229.

89 Schröder 1990, S. 234.

90 Schröder 1990, S. 48.

91 Richard A. Peterson, David G. Berger, »Cycles in Symbol Production. The Case of Popular Music« [1975], in: Simon Frith, Andrew Goodwin (Hg.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London 1990, S. 148.

92 Peterson/Berger 1990, S. 148.

93 Peterson/Berger 1990, S. 145.

94 Peter Tschmuck, *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck 2003, S. 137.

95 Tschmuck 2003, S. 146.

96 Auch wenn es für die westlichen Besatzungszonen bzw. die BRD bis 1955 keine Hitlisten gegeben hat. Man ist für diesen Zeitraum auf »Schlagerchroniken, Anthologien, Textheftreihen, Zeitschriften und Sampler der wichtigsten Tonträgerhersteller« angewiesen, wie sie zum Beispiel Andreas Meier in seiner Untersuchung genutzt hat. Siehe Andreas Meier, *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Münster 2000, S. 118.

97 Axel Jockwer, *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*, Konstanz 2004 (PDF-Version), S. 284.

»Der von den Nazis verteuflte und verbotene Jazz war endlich von allen Fesseln befreit und beflügelte unsere Bemühungen. Doch der erfahrenere Fred Schlossarek bremste unseren Enthusiasmus. ›Ihr müsst ooch ä mal an de älderen Leude denken, die geene Ahnung von Jatz haben! Spielt doch mal ä Dango, ä Walser... und dr Domass macht`n Klarinett`n Muckel‹ schlug er uns in seinem markanten und gepflegten Sächsisch vor. Natürlich hatte er recht, auch mit vielen nützlichen Hinweisen aus der Praxis des Auftretens, der Disziplin, der Kleidung, der Gagen.«<sup>98</sup>

Und über sein späteres Engagement in Österreich, nahe Kitzbühel, schreibt Buhé:

»Offiziere, Unteroffiziere und Mannschaften hatten hier ihren Club eingerichtet und feierten mit den Madl`n bzw. Froilains den Frieden. Das war harte Arbeit für die Musikanten – für mich ein Vorgeschmack auf die raue Wirklichkeit, die nichts mit Jazz zu tun hatte. Es war heiß, laut und ordinär, aber nahrhaft und lehrreich. Immer wieder, bis zur Agonie, mussten wir *Lili Marleen*, *Sentimental Journey*, *Don`t Fence me in* spielen und – oh weiser Fred Schlossarek! – den *Klarinetten-Muckl*, mit Klaus auf zwei Klarinetten. Es wurde gesoffen, bis die meisten unter den Tischen lagen – nur Klaus und ich waren wohl die einzig Nüchternen.«<sup>99</sup>

Um den in dieser Arbeit beschriebenen Diskurswandel, nämlich die Herauslösung bestimmter »authentischer« Stilarten der jazzaffinen TUM, adäquat fassen zu können, habe ich mich für folgende Herangehensweise entschieden. Ich habe hier und im folgenden den Terminus »Jazz« in Anführungszeichen gesetzt, da der Begriff damals nicht dasselbe bedeutete wie heute. Einerseits wurde im öffentlichen Alltagsdiskurs der 1940er und 1950er Jahre jede Musik unter »Jazz« subsumiert, die von US-amerikanischen Stilikonen beeinflusst war, eben das, was ich jazzaffine TUM nenne. Des weiteren führte die Emanzipation bestimmter »authentischer« Spielarten jazzaffiner Musik im Verlauf dieses Zeitraumes zu dem, was wir heute unter »Jazz« verstehen, Standards des Cool-Jazz-Repertoires beispielsweise. Enthusiasten im Musik-Feld kämpften für diese Emanzipation, indem sie als erste versuchten, begrifflich diesen »authentischeren« »Jazz« von einem irgendwie gearteten »kommerzielleren« »Jazz« zu trennen. Im Rahmen dieser Arbeit ist also der Begriff »Jazz« als distinktives Kampfgebiet zu verstehen, in welchem noch nicht klar ist, in welche definitorische Richtung es sich bewegen wird.

---

98 Thomas Buhé, *Mein Kaleidoskop*, Leipzig 2004, S. 113.

99 Buhé 2004, S. 120. Hervorhebungen von mir, S.B.

## Exkurs: Stan Kentons Bigband der 1940er Jahre als konservatives Feindbild und Paradebeispiel jazzaffiner TUM

Als konkretes Beispiel für jazzaffine TUM, das in den 1940er frühen 1950er Jahren in beiden deutschen Staaten als neuartig beschrieben und zum Vorbild für deutsche Musik-Produktionen wurde, möchte ich die Aufnahmen von Stan Kenton anführen. Dessen Sound war bei einem Teil des (vor allem jüngeren) Publikums populär<sup>100</sup>, stieß aber im gesamten deutschen Musikdiskurs überwiegend auf Ablehnung. Kenton avancierte zu einem wichtigen Bestandteil des sozialistischen TUM-Diskurses durch die negative Erwähnung bei Ernst-Herrmann Meyer und Georg Knepler in einflussreichen kulturpolitischen Quellen der DDR.<sup>101</sup> Im westlichen Teil Deutschlands waren es Kentons Tourneen durch Westeuropa, die auf ein enormes mediales Echo stießen und in dieser Form auch in der DDR rezipiert wurden.

Hier wurde Kenton als Beispiel für den Niedergang der (westlichen) bürgerlichen Kultur interpretiert, aus westdeutscher Sicht ebenso, nur mit einer anderen kulturpolitischen Gewichtung, welche das »Technisierte« und »Nicht-Authentische« dieser Musik betonte. Die Akteure beider deutschen Staaten scheinen wiederum vom US-amerikanischen Diskurs über Kenton beeinflusst gewesen zu sein.<sup>102</sup> Im Folgenden möchte ich kurz auf die diskursive Konstruktion dieser Musik eingehen.

Am Beispiel Kenton lässt sich nämlich gut nachvollziehen, wie der beschränkt freie ostdeutsche Musik-Diskurs über Jahre hinweg mit den gleichen Diskursbestandteilen arbeitete. Nachdem Kentons aktuelle Produktionen bei der Gründungskonferenz des VdK im April 1951 als viel sagendes Beispiel für »Chaos und Krieg« im zeitgenössischen westlich-bürgerlichen Musikschaffen diffamiert worden waren (durch den einflussreichen Musikwissenschaftler Georg Knepler), findet sich Kentons Name in vielen Feuilleton-Beiträgen und wissenschaftlicher Literatur der folgenden Jahre, welche sich mit jazzaffiner TUM befassten.<sup>103</sup> Die durch das Bildungsbürgertum entwickelten ästhetischen Prämissen wurden

100 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 11.

101 Meyer 1952, S. 161, Knepler bei der Gründungsveranstaltung des VdK. Beide bezogen sich auf den Titel *Fantasy* von Stan Kenton (Capitol A 20087 C, 1946). Auch Karlheinz Drechsel berichtet aus seiner Zeit als Regieassistent beim Rundfunk, dass in einer Sendung der Reihe »Die Wahrheit über Amerika« »Ende 1951« Kentons *Fantasy* gespielt wurde: »Mit der Aufnahme sollte demonstriert werden, dass in Amerika so etwas wie eine dekadente ›Atombomben-Musik‹ der imperialistischen Kriegstreiber existiere.« Siehe Drechsel 2011, S. 41.

102 Stellvertretend für diesen Diskurs: »Für den einen Teil seiner Zuhörerschaft spielt Stan Jazz, leistet sich gelegentlich noch die geräuschvollen Atomexplosionen, die ihm seine ersten Anhänger gewannen [...]« Barry Ulanov, *Jazz in Amerika*, Berlin 1958, S. 371.

103 Rainer Bratfisch, »Soviel Anfang war nie. Eine Spurensuche nach 1945«, in: Ders. (Hg.), *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S. 38.

in diesem Fall, wie so oft in Zeiten des Kalten Krieges (und der Musikgeschichte allgemein), mit politischen Strategien vermischt. Beispielhaft sei hier Reginald Rudolf zitiert. Sein Beitrag in einer überregionalen Publikation aus dem Jahr 1954 zeigt noch deutlich den Einfluss kommunistischer Diversions-Theorien auf den jungen Autor und Absolventen der Kulturwissenschaften, aber auch seine Bereitschaft, sich den Prämissen des sozialistischen TUM-Diskurses unterzuordnen:

»Stan Kentons Riesenorchester [...] produziert Klänge, die in ihrer mechanischen Verwendung ›neuer‹ Akkorde, Modulationen und instrumentaler Klangfärbungen den Erzeugnissen der formalistischen Kunstmusik ähnlich sind, nur anmaßender. [...] Die politischen Hintergründe sind klar. Der sich entwickelnde amerikanische Faschismus will die einfachen Menschen durch chaotische Machwerke für die Verwirklichung seiner Weltherrschaftspläne reif machen.«<sup>104</sup>

Schon zu einem früheren Zeitpunkt, bei einem Vortrag im VdK über die »Erneuerung der Tanzmusik«, hatte Rudolf Kentons »Geräuschkonstruktionen« als unbrauchbar für die Konstruktion einer sozialistischen Tanzmusik erklärt. Sie stehe im Gegensatz zur gewünschten »Volksverbundenheit« und Orientierung am »nationalen Kulturerbe« im Sinne des Sozialistischen Realismus.<sup>105</sup> Rudolf war aber auch Akteur im gesamtdeutschen Diskurs-Geschehen, was die hochkulturelle Etablierung bestimmter Spielarten des »Jazz« betrifft. Hier spielte unter anderem die Abgrenzung von »authentischeren«, weil angeblich noch nicht »kommerziell verfälschten« Stilen wie dem Dixieland oder New Orleans-Jazz eine große Rolle. Kentons Suche nach neuen Klängen und seine Strategie, Elemente zeitgenössischer Klassik in die Kompositionen seines *Progressive Jazz* zu integrieren, schienen dem Ideal des »Ursprünglichen« konträr entgegenzustehen.

Dass Rudorfs Kritik, was den »Jazz« betrifft, mit westdeutschen Diskurs-Strategien im Einklang stand, und womöglich von diesen beeinflusst wurde<sup>106</sup>, zeigt die Beurteilung der Musik des Stan-Kenton-Orchestras in überregionalen Medien der BRD. In der westdeutschen Zeitschrift *Der Spiegel* beispielsweise erschien im September 1953 ein Beitrag (mit Titelblatt!) über Stan Kenton und seine Europatournee, die ihn auch nach Deutschland geführt hatte. In dem Artikel finden sich alle Kriterien wieder, die im Diskurskapitel dieser Arbeit als Bestandteile des durch Rassismus, Nationalismus und Bildungsdünkel gefärbten

104 Reginald Rudolf, »Die Tanzmusik muß neue Wege gehen«, in: *Musik und Gesellschaft*, 2/1954, S. 15.

105 Ohne Autor [Reginald Rudolf], »Referat Rudolf«, 17.12.1953, in: AdK, Archiv des VdK, Bereich Kommissionen (VKM 602), o.P.

106 Neben der Möglichkeit des relativ unkomplizierten Bezugs westdeutscher Zeitschriften in der DDR vor dem Mauerbau ist hier die negative Einschätzung Kentons durch Berendt zu erwähnen. Dessen Jazz-Buch aus dem Jahr 1953 avancierte in den folgenden Jahren für Fans in Ost wie West zur »Bibel«.



Hochkultur-Diskurses identifiziert werden. Das heißt, der (anonyme) Autor verwendet Argumente, die die Musik als »industriell gefertigte« »Massenware« ohne Seele konstruieren und seine Musiker und Schöpfer als kranke, willenlose<sup>107</sup>, aber auch kommerzorientierte Subjekte<sup>108</sup> diffamieren. TUM dieser Ausprägung schien zu jenem Zeitpunkt noch nicht in den Hochkulturkanon integrierbar gewesen zu sein:

»Was der ›progressive jazz‹, der Kenton-Stil ist, vermag sein Meister selbst nicht zu sagen. Wohin er gehört, weiß der einsame, an seiner Ambition und seiner Umwelt leidende Mann, der nach schweren körperlichen Zusammenbrüchen schon mehrfach alles aufgegeben und etwas anderes anfangen, unter anderem Psychiatrie studieren wollte, offenkundig selbst nicht.«<sup>109</sup>

Sucht man nach den Gründen für die Ablehnung von Kentons Musik, die ja nur eine extreme Form des an aller jazzaffinen TUM kritisierten Musikideals darstellt, dann findet man neben der Verbindung von TUM und Kunstmusik (also die Verunreinigung des »Ursprünglichen«, »Authentischen«) auch die klangtechnische Präsentation, ob auf Konzerten, im Rundfunk oder auf Schallplatte. Dazu möchte ich zwei Zitate anführen, eines nochmals aus dem Spiegel:

»Stan Kenton hat den bekanntesten Namen des modernen Jazz. Der ›progressive Jazz‹ ist seine Erfindung. Aufgelöster Rhythmus, überhoher Blechsatz, fünffaches Fortissimo, wilde Kontraste, funktionslose Harmonien, technische Virtuosität, intellektuelle Spekulation und akustische Raffinesse kennzeichnen ihn.«<sup>110</sup>

Außerdem ein weiteres vom SWF-Redakteur und zukünftigen »Jazzpapst« beider deutscher Staaten, Joachim Ernst Berendt:

---

107 Das Orchester Kentons wirke wie »ein anonymes Kollektiv, spielt es alle Nummern in der gleichen Manier: maschinenmäßig, mechanisch, fast gewaltsam. [...] Manche von Kentons Leuten sehen aus wie zähe, muskulöse Rugby-Spieler, und sie spielen mit dem gleichen kalten Kampfgeist, den sie auf dem Sportfeld zeigen würden. Typisch dafür ist der Schlagzeuger Stan Levey, der die gesammelte musikalische Sensibilität eines Preßlufthammers aufweist.«, siehe: Ohne Autor, »Musik im Niemandsland«, in: *Der Spiegel*, 16.9.1953, S. 27.

108 »In Deutschland mußten für jeden Konzertabend 18 000 Mark bezahlt werden. [...] Viele europäische Manager haben sich monatelang gegen dieses Honorar gewehrt, das zu den höchsten zählt, die jemals in Europa für ein derartiges Orchester gezahlt worden sind.«; und über den Solisten Lee Koonitz: »wenn man ihn heute fragt, was er, der reine Combo-Musiker, bei Stan Kenton suche, [...] [antworte dieser, S.B.] mit unsicherem Lächeln: Erfahrung mit Großorchestern – und Geld, glaube ich.«; siehe: Ohne Autor, »Musik im Niemandsland«, in: *Der Spiegel*, 16.9.1953, S. 24 und 27.

109 Ohne Autor, »Musik im Niemandsland«, in: *Der Spiegel*, 16.9.1953, S. 27.

110 Ohne Autor, »Kenton. Nichts, als die Tür schließen«, in: *Der Spiegel*, 27.9.1950, S. 40.

»Die wesentlichsten Neuerungen in Instrumentarium und Klangbild brachte freilich der ›progressive jazz‹. Hier gewinnen mannigfaltige Kniffe der modernen Aufnahmetechnik mitunter den Rang selbstständiger Musikinstrumente. Es gibt eine Fülle vielfältig gestaffelter Echokammern, die jede Spielgruppe des Orchesters und innerhalb dieser Gruppe wiederum jeden wichtigen Solisten auf eine besondere akustische Ebene heben. [...] An die Stelle des plastischen Klanges tritt der technisch gestufte Klang. [...] Das Gewicht der künstlerischen Aussage fehlt.«<sup>111</sup>

Die Lautstärke und Instrumentation dieser Musik und deren scheinbar unnatürliche Präsentation<sup>112</sup> verfälschen aus Sicht dieser Autoren die »ursprünglichen« und »authentischen« Elemente des »Jazz«. Die politische Interpretation dieser Ästhetik als »dekadente bürgerliche Verfallskultur« fehlt hier freilich. Dennoch wird an obigen Zitaten einerseits deutlich, wie sehr beide deutsche Staaten noch durch die bürgerliche Musikkritik des 19. Jahrhunderts geprägt waren. Dass sie zu den selben Musikbeispielen griffen (eben Stan Kenton), um ihr Musikverständnis zu rekonstruieren, war andererseits der sich etablierenden Internationalität des Musikmarktes geschuldet.<sup>113</sup>

### **Die politischen Rahmenbedingungen des sozialistischen TUM-Diskurses**

Bei der Beschreibung des Tanzmusikdiskurses in der SBZ und frühen DDR spielen Rahmenbedingungen eine Rolle, die auf den ersten Blick nichts mit der Musik zu tun haben. Aus Bourdieuscher Sicht können sie auch als Strategien der maßgeblichen Akteure des Politikfeldes interpretiert werden, welches aus seiner Sicht immer auch das Kulturfeld beeinflusst.<sup>114</sup> Drei dieser politischen Rahmenbedingungen und die dazugehörigen Thesen möchte ich im folgenden kurz erläutern: nämlich erstens die nach 1945 weiterhin bestehende Dominanz bürgerlicher Werte und Normen im »Kulturleben«, zweitens die Aufeinanderbezogenheit beider deutscher Staaten im Kalten Krieg, und drittens ein Generationskonflikt, der zum Teil ein verdeckter Klassenkonflikt gewesen ist.

---

111 Joachim Ernst Berendt, »Über den modernen Jazz«, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, April 1952, S. 102f.

112 Laut Peter Wicke handelt es sich dagegen bei der klangtechnischen Präsentation lediglich um einen weiteren inhärenten Bestandteil moderner Musik, welcher in der Analyse gleichberechtigt neben Fragen der Instrumentation oder Komposition behandelt werden sollte. Siehe: Peter Wicke, »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis«, in: Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer, Tobias Plebuch (Hrsg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen 2011, S. 42-53, hier S. 12 der PDF-Version (<http://www.popmusicology.org/PDF/Interpretation.pdf>, zuletzt eingesehen am 26.4.2017).

113 Kentons Musik konnte beispielsweise über die Radiosender AFN, RIAS oder BBC in der DDR rezipiert werden, siehe dazu Kapitel Rundfunk, S. 192ff.

114 Bourdieu 1999, S. 349.

Die Kontinuität bürgerlichen Gedankengutes in den Musikdiskursen der SBZ und frühen DDR ist das Resultat der Elitenwerbung der sowjetischen Besatzungsmacht<sup>115</sup> sowie der generellen Orientierung der Arbeiterbewegung an der Hochkultur. So war denn die Herangehensweise der ostzonalen Musikwissenschaftler an das Phänomen der jazzaffinen TUM auch durch implizite bürgerliche Normen geprägt. Das ist kein Widerspruch zur materialistischen Ästhetik, die auch Teile der bürgerlichen übernommen hatte. Die Revision der kommunistischen Staatstheorie von 1939, die eine notwendige bürgerlich-demokratische Revolution als Zwischenetappe zum Sozialismus einräumte, war die Konsequenz der Einsicht, dass die bürgerlichen Tiefenstrukturen auch im kulturpolitischen Diskurs zäher waren als anfangs angenommen. Laut Gramscis Hegemonie-These äußert sich der Machtanspruch des Bürgertums durch »reproduzierte kulturelle Überlegenheit« gegenüber den »Massen«.<sup>116</sup> Mit Althusser lässt sich dem hinzufügen, dass diese kulturelle Überlegenheit als Ideologie alle Handlungen des Alltags betrifft und das bürgerliche »Subjekt als Effekt von symbolischen Prozessen« definiert, die es selbst nicht steuern kann.<sup>117</sup> Daraus lässt sich eine Erklärung für die Kontinuität der bürgerlichen ästhetischen Begrifflichkeit bis in unsere Tage ableiten.<sup>118</sup>

Dementsprechend beteiligte sich Thomas Großbölting an dem nach der »Wende« neu belebten deutschen Totalitarismuskurs mit einer These, der ich mich hier anschließe: Die diktatorische Durchherrschaft der Gesellschaft (»Sowjetisierung«) sei nach 1945 hauptsächlich im (wirtschafts-)politischen Bereich gelungen, in Kultur und Mentalität dagegen müsse von einem weiterhin »durch bürgerliche Netzwerke, Leitbilder und Organisationsformen geprägten sozialkulturellen Profil der DDR bis 1960« ausgegangen werden.<sup>119</sup> Für diese These spricht in Bezug auf den sozialistischen Musikdiskurs, dass die vom sich emanzipierenden Bürgertum Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelte ästhetische Begrifflichkeit auch noch in den 1950ern Gültigkeit besaß, wie beispielsweise in der »National-Erbe«-Debatte. Wie schon die deutschen Sozialisten im Kaiserreich orientierte sich auch die DDR an bürgerlicher Hochkultur.<sup>120</sup>

---

115 Um einer Abwanderung lokaler bürgerlicher Eliten, die aufgrund ihres Fachwissens nicht ersetzbar waren, zuvorzukommen, setzte die sowjetische Besatzungsmacht schon früh auf eine Förderung der »Intelligenz«, beispielsweise durch zusätzliche Geldspritzen, aber auch Essensrationen.

116 Frank Illing, *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*, Konstanz 2006, S. 185.

117 Illing 2006, S. 189.

118 Peter Wicke, »Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung«, in: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer, *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt/M. 2002, S. 62.

119 Großbölting 2005, S. 412f.

120 Großbölting 2005, S. 425.

Für die These einer bürgerlichen Kontinuität spricht außerdem, dass die universitäre Bildungselite, die den sozialistischen Musik-Diskurs maßgeblich mitbestimmte, nach 1945 weiterhin aus traditionell sozialisierten Professoren bestand. Teile dieser akademischen Elite besaßen neben kulturellem auch politisches Kapital, das sie sich in der Weimarer Republik (beispielsweise durch die Mitarbeit in kommunistischen Vereinen, Zeitschriften oder Parteien) und im Widerstand gegen die NS-Diktatur beziehungsweise in der Emigration erworben hatten.<sup>121</sup> Viele von ihnen hatten im westlichen Ausland außerhalb des sowjetischen KPD-Einflusses gelebt und sahen sich deshalb eher als bürgerliche Linksintellektuelle denn als kommunistische Funktionäre.<sup>122</sup> Dieser Teil der Professorenschaft, dem auch die für die vorliegende Arbeit wichtigen Musikwissenschaftler Ernst Hermann Meyer und Georg Knepler angehörten, war für die SED-Kaderpolitik von großem Interesse: Bevorzugt als akademische Betreuer der nach 1920 geborenen »Kriegsgeneration« eingesetzt, nahmen diese »Doppelstaatsbürger von Partei und Fach«<sup>123</sup> eine Vermittlerposition ein zwischen dem alten Bürgertum und einer neuen, die sozialistische Ideologie vertretenden akademischen Elite, die ab den 1960er Jahren den Wissenschaftsdiskurs dominierte.<sup>124</sup>

Das »Nationale« in der Musik beziehungsweise die Propagierung einer neu zu schaffenden »sozialistischen Nationalkultur« war ein wichtiger Bestandteil der ästhetischen Debatten im sozialistischen Musikfeld der 1950er. Die These der bürgerlichen Kontinuität in der DDR nach 1945 hilft, den Widerspruch zu klären, der in der Verbindung proletarischer (Welt-)Diktatur und dem Beharren auf »nationalen« Werten besteht.<sup>125</sup>

Für die Klärung des historischen Hintergrunds der verschiedenen Strategien im Musikfeld ist neben den bildungsbürgerlichen Einflüssen noch ein weiterer Aspekt zu nennen, nämlich der des Generationsunterschieds, und zwar im vorliegenden Fall zwischen den um 1900 und den um 1930 Geborenen. Ein diesbezüglicher Konflikt ist vor allem dort greifbar, wo in der öffentlichen Meinung die Insignien jeglicher Tanzmusik erörtert werden: nämlich Tanzweise, Mode und »Benehmen«. Nach Peter Wicke handelt es sich hierbei um einen immer wiederkehrenden Konflikt zwischen den Generationen: »Veränderungen im Sexualleben oder in den Geschlechterverhältnissen modifizieren musikalische Repräsentation

---

121 Jessen, Ralph: *Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die Ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbrichtära*, Göttingen 1999, S. 316.

122 Jessen 1999, S. 321.

123 Jessen 1999, S. 316.

124 Jessen 1999, S. 349.

125 Den kommunistischen Theoretikern war freilich schon immer klar, dass es sich dabei um keinen Widerspruch handelt, siehe exemplarisch Gorodinski mit Bezug auf Stalin in dieser Arbeit.

tionsformen und umgekehrt«. <sup>126</sup> Tatsächlich war auch die jazzaffine TUM seit den 1920er Jahren eng mit einer neuen Ästhetik des Körpers verbunden <sup>127</sup>: Sie führte nun mit ihrer das Individuum betonenden, antiautoritären Missachtung moralischer, sozialer und kultureller Normen zu krassen Gegensätzen in beiden an autoritäre politische Systeme gewöhnten deutschen Teilstaaten. <sup>128</sup> Der dadurch ausgelöste Generationskonflikt wurde außerdem angeheizt durch den Teenager-Diskurs, der unter dem Einfluss von Ergebnissen der US-amerikanischen Marktforschung in den 1940er Jahren entstanden war und eine eigene, von Erwachsenen unabhängige Kultur propagierte. <sup>129</sup>

Was Martina Taubenberger in Bezug auf die BRD der Nachkriegszeit formulierte, lässt sich auch auf das ostdeutsche Pendant übertragen: die Auswirkungen des transatlantischen Kulturtransfers seien »[m]öglicherweise [...] nirgendwo sonst so evident wie im Nachkriegsdeutschland [gewesen], wo bildlich zwei Welten aufeinander prallten: das traditionsverhaftete, kanonisierte bürgerliche Kunst- und Kulturverständnis des alten Europas, intensiviert und potenziert in der Erfahrung des Nationalsozialismus, und auf der anderen Seite die amerikanische Unterhaltungsindustrie mit ihrer Hinwendung zum Publikum, der Ästhetik der Optimierung und dem Primat der Performanz gegenüber der Absolutheit des Werkes.« <sup>130</sup> Diesen über mehrere Generationen hinweg bestimmenden Konflikt negierend, sei laut Wiebke Janssen in der sozialistischen Gesellschaft trotz kulturellen Wandels eine »Interessens-Übereinstimmung« zwischen den älteren und jüngeren Generationen angenommen worden. Der Generationskonflikt beziehungsweise »die Suche nach individueller Selbstgestaltung« sah man als »kleinbürgerliches Überbleibsel« an. <sup>131</sup>

Was nun den Diskurswandel bezüglich der jazzaffinen TUM betrifft, ist dessen Begründung mittels des Generationskonfliktes nicht ausreichend. Es handelt sich außerdem um einen Positionierungskampf innerhalb des (vor allem bürgerlich geprägten) Musikfeldes. Denn es finden sich auch in der älteren Generation Befürworter und Förderer der der jazzaffinen TUM positiv gegenüberstehenden Position. Es sind also mehrere Generationen an der hier beschriebenen hochkulturellen Aufwertung des »Jazz« beteiligt, wie ja auch meine

---

126 Peter Wicke, »Soundtechnologien und Körpermetamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: Ders. (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001, S. 99.

127 Wicke 2001, S. 41.

128 Winfried Fluck, »The Americanization of German Culture? The Strange, Paradoxical Ways of Modernity«, in: Agnes C. Mueller (Hg.), *German Pop Culture, How "American" is it?*, University of Michigan 2004, S. 25.

129 Hecken 2009, S. 117.

130 Martina Taubenberger, »*The Sound of Democracy – The Sound of Freedom*« – *Jazzrezeption in Deutschland (1945 – 1963)*, Mainz 2009 (PDF-Version), S. 100.

131 Wiebke Janssen, *Halbstarke in der DDR. Verfolgung und Kriminalisierung einer Jugendkultur*, Berlin 2010, S. 36.

Erläuterungen im Diskurskapitel zeigen. Die der jazzaffinen TUM kritisch gegenüberstehende Position wiederum ist zwar in der älteren Generation vorherrschend, die musikalisch nicht in den Zeiten der Swingmode sozialisiert wurde. Vor allem von diesen Deutschen stammen die vielen kritischen Zuschriften an den Rundfunk, mit der Forderung, doch weniger »Neger«- und mehr »deutsche« Tanzmusik zu senden, beziehungsweise das »Verjazzen« klassischer Musik sein zu lassen. Auf diese trifft Taubenbergers Feststellung zu, dass sich das deutsche Afroamerikabild (das der »primitiven, exotischen Wilden«) seit der Jahrhundertwende bis in die 1960er nicht gewandelt habe.<sup>132</sup> Und es finden sich auch in der jungen Generation der jazzaffinen TUM kritisch gegenüberstehende Positionen, es handelt sich also bei diesem ganzen Komplex um mehr als nur einen Generationskonflikt.<sup>133</sup>

Das Generationskonzept kann zwar zu einem ergiebigen Ansatz einer »erweiterten Sozialgeschichte« werden, wenn es um kulturwissenschaftliches »Deutungswissen« geht, wie in dieser Arbeit.<sup>134</sup> Dafür ist jedoch nicht die Einteilung in Jahrgänge oder Kohorten ausschlaggebend, da sie nur die Zeitgenossenschaft oder die durchschnittliche Mentalität definieren können. Wichtiger ist das »Generationsgefühl«, die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen, die die Sozialisierung des jungen Menschen begleiten. Bei den um 1930 geborenen Akteuren waren dies laut Ulrike Boldt und Rüdiger Stutz »aufstiegsfördernde Sogverhältnisse« in »politischen Legitimationskrisen« (dem *nation building* in Ost und West), welche dieser Generation die Möglichkeit gaben, nach 1945 öffentliche Deutungsinstanzen zu schaffen bzw. zu beeinflussen.<sup>135</sup> Nur diese, von Thomas Ahbe und Rainer Gries als »Aufbaugeneration« definierte, hatte die Möglichkeit, in der DDR politisch innovativ zu sein, auch weil sie wegen der Auswanderung großer Teile der »Funktionseliten« als Nachfolger der »NS-Generation« im Osten gebraucht wurde. Dieser »Aufbaugeneration«, die es im Osten wie im Westen Deutschlands schaffte, das TUM-Feld zu ihren Gunsten zu verändern und die Beschäftigung mit »Jazz« als Hochkultur zu legitimieren, stand die »wilhelminische« Generation gegenüber. Aus dieser stammte ein Großteil der »misstrauischen Patriarchen« (nach Ahbe und Gries die höchsten Staatsbeamten der DDR)<sup>136</sup>, ebenso wie der Dresdner Oberregierungsrat Karl Gottfried. Sie waren vor 1900

132 Taubenberger 2009, S. 164.

133 Taubenberger 2009, S. 168.

134 Ulrich Hermann, »Was ist eine Generation? Methodologische und begriffsgeschichtliche Explorationen«, in: Annegret Schüle, Thomas Ahbe, Rainer Gries (Hg.), *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 38.

135 Ulrike Boldt/Rüdiger Stutz: »Nutzen und Grenzen des historischen Generationskonzepts für die Erforschung von Umbruchserfahrungen im späten Jugendalter«, in: Annegret Schüle, Thomas Ahbe, Rainer Gries (Hg.), *Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 76.

136 Thomas Ahbe/Rainer Gries: »Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodologische Überlegungen am Beispiel DDR«, in: Dies., Annegret Schüle (Hg.), *Die DDR aus ge-*

geboren und noch vor dem Aufkommen der jazzaffinen TUM musikalisch sozialisiert worden.

Trotz des punktuellen Nutzens des Generationskonzeptes ist nur mit diesem der Diskurs-Wandel im TUM-Feld nicht vollständig erklärbar. Dieser historische Prozess zog sich über mehrere Generationen hinweg. In jeder von ihnen konnten Positionen für oder gegen jazzaffine TUM vertreten werden. Der »Kriegsgeneration« beispielsweise, der um 1910 Geborenen, entstammen mächtige, der jazzaffinen TUM positiv gegenüber stehende Diskursteilnehmer wie Dietrich Schulz-Köhn, Kurt Michaelis oder Hans Blüthner, die auch im TUM-Feld nach 1945 wichtige Positionen innehatten. Und der Konflikt zwischen Rudolf und Uszkoreit, der eine 1929, der andere 1926 geboren, war nicht nur ein politischer, sondern auch ein musikalischer Konflikt. Das »Generationsgefühl« scheint, was die musikalische Sozialisation betrifft, einen größeren Zeitraum zu umfassen, als sich in Generationsperioden ausdrücken lässt.

### **Der beziehungsgeschichtliche Ansatz**

Auf eine weitere und dritte Rahmenbedingung eingehend möchte ich mich methodisch dem beziehungsgeschichtlichen Ansatz anschließen. Dieser geht davon aus, dass die politische und soziale Entwicklung der DDR eng auf die BRD bezogen war (und umgekehrt), auch wenn beide Staaten in Bündnissysteme einbezogen und somit in den Kalten Krieg involviert waren.<sup>137</sup> Es spricht vieles dafür, auch die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts als »assymetrisch verflochtene Parallelgeschichte« (Christoph Kleßmann) zu beschreiben. Nach dieser Definition kommt es darauf an, »zugleich Trennendes und Gemeinsames bei der Staaten zu betonen«.<sup>138</sup> Im Folgenden möchte ich die Relevanz dieses Ansatzes für die vorliegende Arbeit näher erläutern.

Im Musik-Diskurs der DDR arbeitete man an der Konzeption einer »nationale[n] sozialistische[n]« Musik, mit Vorbildfunktion für ein in späteren Zeiten erhofftes Gesamtdeutschland. In diesem Zusammenhang sahen sich die Akteure im TUM-Feld als eigentliche Bewahrer einer »deutschen Nationalkultur« (gegenüber dem vermuteten »Kosmopolitismus«<sup>139</sup> im Westen). So zumindest in der Zeit zwischen 1955 und 1972 – also vom Zeitpunkt der Erkenntnis an, dass eine baldige Wiedervereinigung nicht in Frage käme, bis zur

---

*nerationsgeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 492.

137 Bauerkämper 2005, S. 54.

138 Janssen 2010, S. 10.

139 Ernst Herrmann Meyer, *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952, S. 191.

endgültigen Teilung in zwei deutsche Nationen.<sup>140</sup> Der Einfluss des Verhältnisses zum anderen deutschen Staat und dessen politischen Koalitionen auf das sozialistische Musikfeld zeigt sich am eindeutigsten in der Förderung oder auch Behinderung der jazzaffinen TUM vor dem Hintergrund wechselnder politischer Verhältnisse (beispielsweise der »Tauwetter«-Periode oder den Aufständen von 1953 und 1956). Hier wurden »Gesellschafts- und machtpolitische Konflikte« (wie zwischen eher liberalen und streng marxistisch-leninistischen Positionen) »stellvertretend in der Musikszene ausgefochten«, so Peter Wicke.<sup>141</sup>

In der BRD wiederum (wie auch in der USA oder dem restlichen Westeuropa) stand man der jazzaffinen TUM ebenso kritisch gegenüber.<sup>142</sup> Der Konflikt im TUM-Feld entstand ja bereits in den 1920ern, als Deutschland noch nicht geteilt war. So gab es beispielsweise in den so genannten Amerika-Häusern der BRD keine TUM, dafür aber Lesungen und Konzerte mit »ernster« Musik. Also ganz so, wie die Besatzungsmacht USA sich die *reeducation* der Deutschen vorstellte: bildungsbürgerlich.<sup>143</sup> Durch den »sich heißlaufenden« Kalten Krieg aber begann man in den 1950er Jahren den freien Konsum und mit ihm die Anerkennung des »Jazz« und Rock`n`Roll zu politisieren, nicht zuletzt als Reaktion auf die Behinderung jazzaffiner TUM-Ausübung im kommunistischen Osten.<sup>144</sup> So war der Generationsstreit um moralische, kulturelle und politische Autorität zugleich auch ein Propaganda-Wettstreit im Kalten Krieg.<sup>145</sup> Dieses komplizierte Wechselspiel zwischen identitätssuchendem *nation building* und begrenztem Anerkennen der internationalen jazzaffinen TUM führte in beiden deutschen Staaten (wie auch in allen anderen Ländern Europas) zu einem »fast gleichzeitige[n] Aufkommen einer nationalen Popmusik«<sup>146</sup>, mit Udo Lindenberg im Westen und den Puhdys im Osten. Dies ist ein weiterer Ausweis der engen Aufeinanderbezogenheit beider deutscher Staaten und Grund genug, auch die Musikgeschichte nach 1945 als gesamtdeutsche zu konstruieren. Dafür plädierte zuletzt auch Jonathyne Briggs, der angesichts der sich ähnelnden Rock`n`Roll-Kritik in Ost und West ähnliche

---

140 Katrin Stöck, »Die Nationaloperndebatte in der DDR der 50er und 60er Jahre als Instrument zur Ausbildung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur«, in: Helmut Loos / Stefan Keym (Hg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, S. 521.

141 Peter Wicke, »Popmusikforschung in der DDR«, in: Georg Maas / Hartmut Reszel (Hg.), *Populärmusik und Musikpädagogik in der DDR*, Augsburg 1997, S. 55ff.

142 Toby Thacker, *Music after Hitler, 1945 – 1955*, Aldershot 2007, S. 223.

143 Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a divided Germany*, Berkeley/LA/London 2000, S. 38.

144 Poiger 2000, S. 131.

145 Poiger 2000, S. 2.

146 Garofalo 2001, S. 137.



(Katalysator-)Funktionen für die Jugend vermutet und deshalb die Konstruktion einer europäischen Jugendkulturgeschichte fordert.<sup>147</sup>

## **Methodik I: Distinktion als unhintergebarer Weltzugang**

Die Untersuchung der verschiedenen Diskurse, die das Musikfeld bestimmen, habe ich in der vorliegenden Arbeit dazu genutzt, die Argumente zu analysieren, welche für oder gegen die jazzaffine TUM angebracht wurden. Diesen diskurstheoretischen Ansatz musste ich um einen handlungstheoretischen erweitern beziehungsweise ergänzen. Ausgehend von der Prämisse, dass Geschichte kein anonymer Prozess ist, sondern auf Handlungen konkreter Personen basiert, ließ ich mich bei der Untersuchung des TUM-Feldes in Dresden von der These Peter Wickes leiten, welcher die DDR-Gesellschaft durch einen »informellen Systemzusammenhang« konstituiert sieht. Wicke umschreibt mit diesem Begriff den Umstand, dass die politische Kontrolle nicht allumfassend sein konnte, in den Bemerkungen zur Totalitarismusthese weiter oben habe ich das schon ausgeführt. Es geht mir um die einzelnen Akteure im Musikfeld, die in dem eingeschränkt freien Musikdiskurs, der stärker als im westlichen Deutschland vom politischen Diskurs beeinflusst wurde, sich Freiräume zu verschaffen wussten, in deren begrenzten Rahmen sie am TUM-Diskurs teilnahmen. In den Institutionen, die das Musikleben kontrollieren sollten, arbeiteten auch Akteure, die der jazzaffinen TUM positiv gegenüberstanden, ebenso wie es vielen Musikern gelang, sich dem staatlich gewünschten Ideal einer »nationalen Tanzmusik« anzunähern.

Die in dieser Arbeit analysierten Veränderungen im Musikfeld, nämlich erstens die der Transkulturation, welche die Vermischung von regionalen beziehungsweise »nationalen« Tanzmusikstilen mit dem internationalen TUM-Idiom beschreibt, und zweitens die diskursive Trennung des »ursprünglichen«, »authentischen« »Jazz« von der jazzaffinen TUM und seine Aufwertung zur Hochkultur, waren eben keine anonymen Prozesse, sondern die Konsequenzen konkreter Strategien einzelner Akteure im Musikfeld. Die Gründe für die Positionierungs-Versuche der Musiker, Wissenschaftler, Kritiker und Kulturfunktionäre innerhalb des Musikfeldes lassen sich unter methodischer Zuhilfenahme der Kulturanthropologie (vor allem Bourdieus) annähernd beschreiben. Im folgenden möchte ich deren Begrifflichkeit und wie sie in der vorliegenden Arbeit verwendet wird, kurz darlegen.

---

147 Jonathyne Briggs, »East of (Teenaged) Eden, or, is Eastern Youth Culture so Different from the West?«, in: William Jay Risch (Hg.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, London 2015, S. 269.

Diskurse sind immer in das soziale System rückgebunden. Es handelt sich hierbei um die Frage nach dem Verhältnis von Diskurs und Praxis. Diese Suche nach dem, was Akteure voran treibt, mag für manche Wissenschaftler »nicht Ziel der Diskursforschung« sein<sup>148</sup>, ich möchte mich aber der Strategie anderer in diesem Feld arbeitenden Kollegen anschließen, welche mittels der »Weiterentwicklung des Diskursbegriffs« versuchen, »Diskurse in übergreifende gesellschaftliche Machtfelder« einzubetten<sup>149</sup>. Die in den jeweiligen Feldern handelnden Akteure können in diesem Zusammenhang als »dezentrierte Subjekte« beschrieben werden. Nach Marian Füssel und Tim Neu sind diese »mehr als passive Träger von Aussagen und weniger als sich selbst völlig durchsichtige, rational und intentional Handelnde«, oder anders formuliert »Schnittstelle[n], in der sich die Logik der Diskurse und der Praxis schneiden«. Nur so sei überhaupt der Wandel von Diskursen beschreibbar.<sup>150</sup> Und um einen Diskurswandel geht es auch in dieser Arbeit: die hochkulturelle Anerkennung des »Jazz« im Musikdiskurs, in dem er vor diesem Wandel noch als funktionaler Teil der TUM gesehen wurde. Achim Landwehr führt dazu aus:

»Als geregelte und untrennbar mit Machtformen verbundene Ordnungsmuster lassen sich Diskurse dabei keineswegs auf sprachliche Formen reduzieren, sondern beinhalten prinzipiell jegliches Element soziokultureller Wirklichkeit. Es gibt keine Aussage, kein Medium, keine Praxis, keinen Gegenstand etc., die nicht zur Konstituierung mindestens eines Diskurses beitragen würden. Deshalb ist es meines Erachtens auch kaum weiterführend, diskurshistorische Arbeiten immer wieder durch allfällige Dichotomien diskreditieren zu wollen, heißen diese nun Diskurs vs. Subjekt oder Diskurs vs. Praxis. Diskurse zu untersuchen, muss zwangsläufig bedeuten, mehrere Ebenen im Blick zu behalten, da Diskurse sowohl produktiv als auch restriktiv wirken, da sie das Ergebnis von Strukturierungen sind und ihrerseits Strukturen hervorbringen.«<sup>151</sup>

Bei diesen Strukturen handelt es sich m.E. um Praktiken eines Netzwerks von Akteuren, die ihre Strategien mit der Beschaffenheit des Diskurses begründen (im vorliegenden Fall der bildungsbürgerliche Massenkulturdiskurs und der alltägliche *common sense*), ihn aber

---

148 Johannes Angermüller, Veit Schwab, »Zu Qualitätskriterien und Gelingensbedingungen in der Diskursforschung«, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisigl, Juliette Wedl, Daniel Wrana, Alexander Ziem (Hg.), *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1, Theorien, Methodologien und Kontroversen*, Bielefeld 2014, S. 646.

149 Marian Füssel, Tim Neu, »Diskursforschung in der Geschichtswissenschaft«, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisigl, Juliette Wedl, Daniel Wrana, Alexander Ziem (Hg.), *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1, Theorien, Methodologien und Kontroversen*, Bielefeld 2014, S. 154.

150 Füssel/Neu 2014, S. 155.

151 Achim Landwehr, »Diskurs und Wandel. Wege der historischen Diskursforschung«, in: Ders. (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 14f.

auch durch die vollzogene Praxis verändern. Und zur Praxis gehören auch von Akteuren geschaffene kulturelle Artefakte – im vorliegenden Fall Tanzmusik.

Mit Hilmar Schäfer plädiere ich für eine Verbindung »text- und handlungsbasierte[r] Ansätze« in der Forschung, da »Sprache und Handeln so eng miteinander verwoben sind, dass wir zwar analytisch zwischen diskursiven und nichtdiskursiven Praktiken trennen können, sogleich aber wieder auf ihre enge Verbindung verwiesen werden. Foucault teilt diese Position, als deren zentraler Vertreter der späte Ludwig Wittgenstein gelten kann, dessen Verständnis des Sprachspiels auf ›das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist‹ hinausläuft«<sup>152</sup>. Auch was die Frage nach dem Wandel des TUM-Diskurses betrifft, stimme ich mit Schäfer überein: »Es gilt zu fragen, in welchen Praktiken unterworfenen Wissen hervorgebracht und vermittelt wird und mit welchen Machttechniken es sich verschaltet. Kurz: Wie gewinnt es an Stabilität? Parallel dazu ist zu rekonstruieren, durch welche Mechanismen diese Stabilität unterlaufen wird: durch diskursinterne Mehrdeutigkeiten, durch Veränderungen nichtdiskursiver Praktiken, durch eine Umgestaltung von Institutionen oder Artefakten?«<sup>153</sup>

Es geht mir also darum, die Möglichkeit und die Auswirkungen eines Diskurswandels zu konstruieren, hier konkret des TUM-Diskurses ab den 1930ern, mit dem vorläufigen Ergebnis der hochkulturellen Anerkennung und der dafür nötigen Herauslösung des »authentischen« »Jazz« aus der jazzaffinen TUM im Deutschland der 1950er. Um diesen Wandel erklären zu können, sind wiederum die dort handelnden Akteure und ihre Praktiken zentral. Hierbei können wiederum Bourdieus Kategorien des *Habitus*, der *Distinktion* und des *Feldes* noch immer aktuelle Stützen sein.

Da die Bourdieusche Distinktionstheorie als erfolgreichstes soziologisches Erklärungs-konstrukt der letzten 30 Jahre als bekannt vorausgesetzt werden darf, möchte ich nur kurz auf seine Begrifflichkeiten eingehen. Bourdieu konnte in seinen Arbeiten auf zwei im 20. Jahrhundert erfolgreiche Theoriemodelle zurückgreifen, von denen die eine Kultur »strukturalistisch-semiotisch« als symbolische Struktur begreift, auf die das handelnde Subjekt weniger Einfluss hat als es denkt, und auf der anderen Seite ein »phänomenologisch-hermeneutisches« Kulturverständnis, das der subjektiven Interpretationsleistung den Vorrang vor prä-existenten Strukturen einräumt. Um diese beiden Theoriekonzepte gewinnbringend miteinander zu verknüpfen, konstruierte Bourdieu den Begriff des *Feldes*.<sup>154</sup> Aufbauend

---

152 Hilmar Schäfer, »Eine Mikrophysik der Praxis – Instanzen diskursiver Stabilität und Instabilität im Anschluss an Michel Foucault«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 122.

153 Schäfer 2010, S. 126f.

154 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt/M. 1999, S. 328.

auf dem Klassenbegriff, vereint das Feld zunächst Gesellschaftsschichten mit ähnlichen sozialen Hintergründen. Gleichzeitig entsprechen die verschiedenen Felder den (zu bestimmten Gesellschaftsbereichen zugehörigen) Tätigkeitsbereichen (beispielsweise Kunst, Wirtschaft oder Religion). Darüber hinaus beschreibt dieser Begriff aber auch die verschiedenen Aktionen der im jeweiligen (künstlerischen, wirtschaftlichen, religiösen) Feld agierenden Personen. Über den *Habitus*, ein weiterer wichtiger Terminus in Bourdieus Theorie, ist der Akteur mit dem Feld verbunden: Seine »soziale Genese« (Herkunft, Ausbildung etc.) bestimmt seine Interessen und Strategien, mit denen er den Zustand des Feldes erhält (als »Konservative«) oder verändert (als »Avantgarde«), Bourdieu beschreibt diese Interaktionen als »Kampf« zwischen Etablierten und Neulingen um das Monopol auf die Durchsetzung »legitimer« Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien.<sup>155</sup>

Bourdies Distinktionsanalyse deutet verschiedene ästhetische Positionen als distinktive Strategien der Akteure im Kunst-Feld. Ästhetik ist für ihn keine Qualität von Objekten, sondern ein System von Diskurspositionen, die sich voneinander abgrenzen (wie beispielsweise »reaktionär« oder »avantgardistisch«)<sup>156</sup>, die thematisieren, problematisieren, klassifizieren und ausschließen.<sup>157</sup> Dabei sind die Diskurse im Kunstfeld nicht nur Kommentar, sondern auch Produktionsfaktor für die Herstellung der Qualität »Musik«.<sup>158</sup> Gerade deshalb habe ich in dieser Arbeit den lokalen Fokus gewählt, nämlich um die Rollen möglichst vieler am TUM-Diskurs beteiligten Akteure und dessen Auswirkung auf die geschriebene und gespielte TUM beschreiben zu können. Das ist im Rahmen einer Dissertation nur in begrenztem geographischen Umkreis möglich.

Die Diskurse und Strategien der Akteure im kulturellen Feld werden nach Bourdieu auch von Strategien der Akteure anderer Felder, wie zum Beispiel dem politischen Feld beeinflusst, sie sind also »Repräsentationen und Vermittlungen schon bestehender (politischer) Machtverhältnisse«.<sup>159</sup> So diene die Betonung kultureller Traditionen, wie sie auch in der Diskussion um die »nationale« TUM verwendet wurde, unter anderem der Legitimation staatlicher Beeinflussung der kulturellen Gegenwart.<sup>160</sup> Definitionen und Neudefinitionen musikalischer Begriffe, als Instrumente der Grenzziehung im Musik-Feld<sup>161</sup>, sind ein-

155 Bourdieu 1999, S. 253.

156 Diaz-Bone 2002, S. 56.

157 Diaz-Bone 2002, S. 190.

158 Diaz-Bone 2002, S. 50.

159 Mitchell G. Ash, in: Thorsten Preuß, *Brechts »Lukullus« und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions*, Würzburg 2007, S. 20.

160 Helmut Rösing, »Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen«, in: Thomas Phleps (Hg.), *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften - heute -*, Karben 2002, S. 16.

161 Peter Wicke, »Über die diskursive Formation musikalischer Praxis«, in: Stephan Aderhold (Hg.), *Festschrift Prof. Dr. Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin 2004, S. 163.

gebunden in ein »handlungssteuerndes Geflecht von Einstellungen und Erwartungen, in dem ästhetisch-kompositorische und politisch-soziale Momente ununterscheidbar sind«, so Bernd Sponheuer im Anschluss an Bourdieu<sup>162</sup>.

Musikalische Kulturwissenschaft, wie sie im Anschluss an Bourdieu, Sponheuer und Diaz-Bone hier betrieben werden soll, muss also neben den traditionellen Analysemethoden die sozialen und (kultur-)politischen Komponenten der Musik im Auge behalten, wenn sie sich um eine Definition oder historische Beschreibung der TUM bemüht. Das heißt in Begriffen oben genannter Theorien: Es müssen die im Musikfeld stattfindenden TUM-Diskurse untersucht und die sozialen Praktiken der Diskursteilnehmer analysiert werden. Dazu gehört auch, was bei Bourdieu »doppelte Historisierung« heißt<sup>163</sup>: Ein gewisses Maß an wissenschaftstheoretischer Selbstreflexion, mit dem die Musikwissenschaft die Gründe ihrer Aktivitäten im Auge behalten muss.<sup>164</sup> Eingebunden in das Musik-Feld und sich in diesem durch die Wahl seines Gegenstands und der konkreten Einschätzung einer historischen oder Gegenwartssituation positionierend, arbeitet sie mit am gesamtgesellschaftlichen Interdiskurs<sup>165</sup>, der auch die TUM umgibt.<sup>166</sup> Diese »unhintergehbare soziale Perspektivität«<sup>167</sup> jeder wissenschaftlichen Analyse ist eine der wichtigsten Prämissen von Bourdieus Forschungsansatz, und ich will versuchen es ihm gleichzutun, indem ich anstrebe, meine Arbeit als höchstpersönliches Konstrukt jederzeit als solches zu reflektieren.

Bei der Anwendung des Bourdieuschen Schemas auf das Thema dieser Arbeit musste ich mehrere Einschränkungen vornehmen. Von der französischen Gesellschaft der 1960er Jahre ausgehend, ist dieses nicht ohne weiteres auf die politische Situation in der DDR der 1940er und 50er Jahre übertragbar: In einem totalitären Staat ist die Einflussnahme des politischen Feldes auf das kulturelle Feld größer als in einer Demokratie, so konnte beispiels-

---

162 Bernd Sponheuer, »Über das ›Deutsche‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion«, in: Herrmann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 127.

163 Bourdieu 1999, S. 486.

164 Für den Musikwissenschaftler Peter Wicke, der sich seit Jahrzehnten mit populären Musikformen beschäftigt, ist es der »bürgerliche Aufklärungs-, Erziehungs- und gesellschaftliche Führungsanspruch der Eliten«, der sich nach der Legitimation der theoretische Beschäftigung mit populären Musikformen fragen muss. Siehe: Wicke 2002, S. 62.

165 Der Begriff »Interdiskurs« stammt von Jürgen Link, der diesen im Anschluss an Foucault und Pêcheux als »Zwischendiskurs« definiert, der Anteile verschiedener Diskurse verarbeitet; als Beispiel für einen »Interdiskurs« nennt Link den Alltagsdiskurs. Siehe: Jürgen Link, *Versuch über den Normalismus*, Opladen 1997, S. 26ff.

166 Günther Jacob, »Der Kampf um die ›gute Platte‹: Pop, Politik und soziale Distinktion«, in: Helmut Rösing/Thomas Phleps (Hg.), *Populäre Musik, Politik und mehr... Ein Forschungsmedley*, Karben 1998, S. 42.

167 Anna Brake, »Zur empirischen Rekonstruktion sozialer Praxis. Methodische Anforderungen und methodologische Reflexion aus der Perspektive Bourdieu'scher Praxistheorie«, in: Franka Schäfer u.a. (Hg.), *Methoden einer Soziologie der Praxis*, Bielefeld 2015, S. 74.

weise von freier Wissenschaftsausübung und Forschung, Meinungsfreiheit oder zensurfreier Presse keine Rede sein. Alle Diskurse und Positionierungen im Musikfeld müssen also im Hinblick auf ihre politische Komponente modifiziert werden. Gleichzeitig war eine bürgerliche Sozialisierung der Akteure in den Anfangsjahren der DDR noch so weit verbreitet, dass zum Beispiel das Engagement für die »Hochkultur« beziehungsweise ihre pädagogische Propagierung für die Massen einen erheblichen Teil der Kulturpolitik ausmachte. Anschließend an die These einer bürgerlichen Kontinuität in der DDR ließe sich hinzufügen, dass auch hier ein »Bourdieu-Stadium«<sup>168</sup> durchlaufen wurde.

Auch möchte ich mit Thomas Lindenberger einwenden, dass selbst in Diktaturen wie der DDR Herrschaft immer als »Form sozialer Interaktion« verstanden werden muss. Innerhalb dieser »Wechselseitigkeit im Verhältnis zwischen Herrschenden und Beherrschten« haben nach Lindenberger neben »formalisierten Verfahrensweisen« auch »informelle Regeln des Austausches« Platz. Er zählt dazu das »Geben, Nehmen, Kompromißschließen zu beiderseitigem Vorteil, [aber auch] Kompensationen für den Verzicht auf Widerstand, paternalistische Anleitung und berechnende[n] Vorschuß an Vertrauen«, alle begründet in »gemeinsame[n] Interessen und Wertvorstellungen gegenüber der Außenwelt«. Wie in Bourdieus »Theorie der Praxis« stehen hier »verinnerlichte Haltungen, Wahrnehmungen und Sinngebungen, die mit konkreten Handlungen verbunden sind bzw. durch sie erzeugt werden«, im Mittelpunkt. So sind die »konkreten Handlungen vor Ort durch Faktoren bestimmt, die über den Bereich des Politischen im herkömmlichen Sinne hinausweisen«.<sup>169</sup> Dieser Effekt zeigt sich auch in der vorliegenden Arbeit an verschiedenen Stellen, wenn in konkreten Fällen staatliche Gesetze lokal entwickelt beziehungsweise staatliche Vorgaben kompromissbereit auf lokaler Ebene umgesetzt wurden. Auch der oben konstatierte gemeinsame bildungsbürgerliche Hintergrund der verschiedenen Positionen im Feld führt, wie zuletzt auch die französische »Soziologie der Konventionen« dargelegt hat, zu einer Orientierung der Alltagsakteure an einem »Gemeinwohl in realen Situationen in der konventionenbasierten Koordination« und an einer »gemeinsamen Moralität«<sup>170</sup>, hier des bildungsbürgerlichen Verhaltenskodexes, was beispielsweise die Kritik der jazzaffinen TUM und der mit ihr verbundenen Phänomenen Mode und Gesellschaftstanz betrifft.

Durch die kulturanthropologische Untersuchung des TUM-Diskurses und der an ihm Beteiligten lassen sich die ästhetische Kriterien besser verstehen, mit denen seitens der

---

168 Gerhard Schulze bezeichnet so die kulturelle Situation in der BRD der 1950er, siehe: Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1992, S. 497.

169 Lindenberger 2003, S. 17.

170 Rainer Diaz-Bone, »Einführung in die Soziologie der Konventionen«, in: Ders. (Hg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 2011, S. 33.

Musikpolitik popkulturelle Phänomene wie der Gesellschaftstanz »Lipsi«<sup>171</sup> und generell Entscheidungen für oder gegen konkrete Musikgenres in Wettbewerben und Gesetzesentwürfen bewertet wurden.<sup>172</sup> Zusammen mit speziell zugeschnittenen Musikformaten und Talentförderprogrammen<sup>173</sup> begünstigten diese kulturpolitischen Maßnahmen das Entstehen einer »nationalen« (oder besser: »glokalen«) TUM in den 1960er Jahren. Ein Prozess, der zur gleichen Zeit auch außerhalb der DDR stattfand, denn alle Nationalstaaten der westlichen Hemisphäre mussten sich mit der weltumspannenden US-amerikanischen Mode der jazzaffinen TUM auseinandersetzen und entwickelten in der Folge eigene musikalische Ansätze (wie der Begriff »Transkulturation« es zu erklären versucht).<sup>174</sup>

### Ursachen und Konsequenzen des Diskurswandels

Leider gehört der Begriff Distinktion »noch nicht zu den ausbuchstabilten soziologischen Grundbegriffen«, wie auch Winfried Gebhardt bedauert. Dass das Phänomen für frühere europäische Gesellschaften ein wichtiges Machtinstrument darstellte und auch heute noch wirksam ist, beispielsweise im »Allesfresser«-Konstrukt (siehe unten), ist wissenschaftlicher *common sense*. Die Art und Weise aber, in welcher Distinktion konkret vonstatten geht, liegt noch im Unklaren und verschleiert auch das Fortschreiten des Diskurswandels. Was bei Bourdieu noch »mit [einem] Hauch von Unbestimmtheit« belassen ist, nämlich das »Wie« des distinktiven Aktes, könnte nach Winfried Gebhardt durch »eine handlungstheoretische Erweiterung« luzider gemacht werden (er nennt konkret Goffmans Theorie der Selbstdarstellung im Alltag).<sup>175</sup> Hier ist aber nicht der Platz für begriffstheoretische Tiefenschürfungen, weshalb ich die unscharfen Ränder des Begriffs »Distinktion« mit in die Analyse übernehmen muss.

Auf jeden Fall ist ein Wandel aller Diskurse beobachtbar und die Art und Weise des distinktiven Verhaltens der in ihm und mit ihm handelnden Akteure eine wichtige Antriebsfeder des Wandels. Mit Achim Landwehr lässt sich in Bezug auf nur einseitig angewendete

171 Ein 1959 von dem Komponisten René Dubianski erfundener Modetanz in der DDR.

172 1951 Gründung der AWA (die ostdeutsche GEMA, bei der man Veranstaltungen und Musikabfolgen anmelden musste), 1953 die Zulassungseinschränkung für Profis im U-Musik-Geschäft, 1957 die Gründung von Kommissionen zu Bewertung der Qualität der Aufführungen, und 1958 eine Verordnung zur Programmgestaltung, die ein 40 / 60-Verhältnis zwischen westlicher und sozialistischer Musik vorschrieb.

173 1954-1957 gab es ein Nachwuchsstudio beim Rundfunk der DDR, in dem von Talentscouts aufgespürte MusikerInnen während einer zweijährigen Ausbildung zu professionellen SchlagersängerInnen gemacht werden sollten, siehe: Rauhut 1993, S. 47.

174 Garofalo 2001, S. 137.

175 Winfried Gebhardt, »Fans und Distinktion«, in: Jochen Roose (Hg.), *Fans: soziologische Perspektiven*, Wiesbaden 2010, S. 188f.

Diskursanalysen fragen: »Wie lässt sich dieser Wandel einerseits denken und konzipieren, andererseits in empirischen Studien analysieren und darstellen, wenn die Diskurstheorie etablierte Motoren historischer Veränderungen (wie geschichtsmächtig handelnde Subjekte und alles überwölbende Strukturen) zumindest in ihrer Vereinseitigung verabschiedet hat?«<sup>176</sup> Ohne die kulturanthropologische Untersuchung der im Diskurs handelnden Akteure ist der Wandel nicht beschreibbar. Tim Neu und Marian Füssel haben mit dieser Einsicht als Forschungsprämisse versucht, den Wandel als »individuelle diskursive Praxis« zu erklären. Sie wird »innerhalb des Habitus« akut und ändert sich in »infinitesimalen Schritten«. Diese aus dem Grund, da der Körper »mit der ihm eingeschriebenen diskursiven Ordnung« einen »Prozess der Systemindividualisierung« durchläuft, »das heißt, er lernt, wird älter, erfährt neue Prägungen etc.«. Durch diese (eingeschränkte) »Kreativität des Habitus« wiederum kann es zu Konflikten mit der »Macht des Diskurses« kommen. Diese Macht verstehe ich einerseits als den eingeübten *common sense* der »Herausforderer« (die erst in diesem Konflikt-Moment zu der Einsicht kommen, dass sie »Herausforderer« sind), andererseits (und in der Folge) den status quo der »Etablierten«.<sup>177</sup>

Eine andere Möglichkeit, den Diskurswandel zu erklären, findet sich nach Klaus Nathaus in der Production-of-Culture-Perspektive (eine seit den 1970er Jahren vorherrschende Forschungsrichtung in der amerikanischen Kulturosoziologie<sup>178</sup>). In dieser rücken Erklärungsversuche wie »allgemeingesellschaftliche Großtrends (Demographieentwicklung, Wertewandel, sozioökonomische Veränderungen) oder politisch/wirtschaftliche Zäsuren (Kriege, Regierungswechsel, Wirtschaftskrisen)« in den Hintergrund und »die Prägung der Kulturinhalte durch Systeme, die sie auswählen, herstellen, verbreiten und interpretieren – Musikverleger, A&R-Manager, Tonträgerfirmen, Musikproduzenten, Studiot Techniker und -musiker, Marketing und Vertrieb, Musikredakteure und Händler, Marktforscher und Kritiker« stehen im Fokus der Untersuchung. Auch wenn offensichtlich ist, dass Nathaus hier die zu geringe Beachtung des relativ autonomen Wirtschaftsfeldes bei der Erklärung des Diskurswandels kritisiert (in der vorliegenden Arbeit möchte ich das vermeiden), so muss dennoch konstatiert werden, dass auch die in wirtschaftliche Zwänge eingebundenen Ak-

---

176 Landwehr 2010, S. 16.

177 Marian Füssel, Tim Neu, »Doing Discourse. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 222.

178 Klaus Nathaus, »Auf der Suche nach dem Publikum. Popgeschichte aus der Production-of-Culture-Perspektive«, in: Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte Bd. 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 131.



teure (neben ihrer »professionellen Sozialisation«<sup>179</sup>) durch den »Wertewandel« oder die »Demographieentwicklung« geprägt sind.

Der Wandel im TUM-Diskurs führte in den 1950ern zur Etablierung des »Jazz« als hochkulturelles Distinktionsobjekt, wie ich es in dieser Arbeit versucht habe darzustellen. In der Folge änderte sich auch der hochkulturelle Musik-Diskurs: Neben dem klassisch-romantischen Kanon eigneten sich nun auch ehemals popkulturelle Medien wie Comics oder eben »Jazz« als Insignien der Macht-Strategien der Akteure im Musikfeld. Seit circa 25 Jahren wird dieses Phänomen in der Kulturosoziologie als »Allesfresser«-These diskutiert (zuerst bei Peterson 1992). Dabei hat sich herausgestellt, dass eine zuerst vermutete »Demokratisierung« des Kulturlebens nicht stattgefunden hat, ebenso wie die bürgerlichen (und das sind sie vor allem) »Allesfresser« durchaus manche Kost verschmähen.

Auch wenn an den ersten »Allesfresser«-Studien kritisiert wurde, sie frügen nur »Vorlieben für vorgefasste Großgenres« ab: »Die Breite der verwendeten Genres verwischt die Differenzierung innerhalb der Kategorien und blendet die Tatsache aus, dass Genredefinitionen selbst stets Gegenstand gesellschaftlicher Verhandlungsprozesse sind und positionsspezifischen Interpretationen unterliegen«, so beispielsweise Jonathan Kropf.<sup>180</sup> So ist es trotz allem Petersons Verdienst, die Wissenschaft einerseits auf das Phänomen des »toleranteren« Geschmacks aufmerksam gemacht zu haben, andererseits die kulturpolitischen Intentionen der Distinktionstheorie Bourdieus als noch immer aktuell in Erinnerung gebracht zu haben. Denn auch wenn dieser sich kaum über jazzaffine TUM geäußert hat, befasst sich doch seine Analyse schon mit der Erweiterung des Hochkultur-Diskurses um neue Positionen.<sup>181</sup>

Wie ließe sich nun der Diskurswandel im Musik-Diskurs und als dessen Ausweis die »Allesfresser«-Entwicklung beschreiben? Kropf hält es für möglich, durch die »Konzentration auf die Rezeption und die Auseinandersetzung mit dem Wandel feldinterner Legitimitätszuschreibungen«<sup>182</sup> dieser Entwicklung analytisch auf die Spur zu kommen. Diese seien wie bei Bourdieu empirisch messbar durch »die Analyse von Kanonisierungsprozessen in spezifischen Konsekrationsinstanzen« wie der Schule, den Akademien, den Kritikern und Verlagen.<sup>183</sup> Dieses soll ja in dieser Arbeit versucht werden.

---

179 Nathaus 2014, S. 130.

180 Jonathan Kropf, »Der symbolische Wert der Popmusik. Zur Genese und Struktur des popmusikalischen Feldes«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 22 (2012), S. 273.

181 Vgl. Bourdieu 1999.

182 Kropf 2012, S. 274f.

183 Kropf 2012, S. 275.

Kropf hat in seiner Analyse »große[r] Qualitätszeitungen« im Zeitraum von 1955 bis 2005 eine zunehmende Annäherung von Klassik und Pop (wie schon von Vaughn Schmutz 2009 vermutet) bestätigt<sup>184</sup>, was deren Legitimität als Distinktionsobjekt im Hochkultur-Diskurs betrifft.<sup>185</sup> Nach Bevers (2005) wiederum handelt es sich dabei lediglich um eine Annäherung (die Autorin untersuchte Zentralabiturprüfungen im Fach Musik): »Von einem Verschwinden musikalischer Legitimitätshierarchien kann [...] nicht die Rede sein. Alles spricht dafür, dass die Hierarchien sich lediglich verschoben haben: Zwar steht die Klassik nach wie vor an der Spitze, Teilen der Popmusik ist es jedoch gelungen, sich am Pol der eingeschränkten Produktion zu etablieren. Der Großteil des Pops verbleibt (gemessen an der Repräsentation in Konsekrationsinstanzen) als ›kommerzorientierter Mainstream‹ dagegen auf der Stufe des ›Barbarischen‹«, so Kropf, Bevers zitierend.<sup>186</sup>

Trotzdem lässt sich weiterhin mit Kropf konstatieren, dass TUM als relatives autonomes kulturelles Produktionsfeld (nach Bourdieu) »mit zunehmender Diversifizierung« zu einem Zustand gelangt ist, in dem die Verlagerung der »Kriterien der Höher- und Minderwertigkeit von der Gattungsebene auf genre-interne Differenzierungen« stattgefunden hat. Durch Authentizitätsdiskurse (wie die über den »Jazz« seit den 1930er Jahren) werden »die Grenzen des Feldes thematisch« und die »geschichtliche Dimension [gewinnt] an Bedeutung«.<sup>187</sup>

Ähnliches stellt Gebesmair (2006) für Österreich fest: Die dortige »Qualitätspresse, Musikpädagogik und Kulturpolitik öffneten sich gegenüber der kulturindustriell verbreiteten Popularkultur und integrierten sie als gleichwertige Bestandteile in den Kanon bürgerlicher Kultur. Diese Praxis der Grenzüberschreitung wurde aber nicht zu einem Charakteristikum der gesamten Bevölkerung, sondern lediglich der gesellschaftlichen Eliten [...].«<sup>188</sup> »Die kulturpolitische Intention«, so Gebesmair weiter, »der Delegitimierung traditioneller kultureller Hierarchien als Mittel der Veränderung gesellschaftlicher Ungleichverhältnisse wurde so zu einem Instrument ihrer Verschleierung«.<sup>189</sup> Tatsächlich sind die »Allesfresser«, wie Bethany Bryson schon 1996 vermutet hat, nicht tolerant gegenüber allen Genres: Gerade solche der am wenigsten gebildeten Schichten werden nicht gemocht. Daraus schließt auch Michael Parzer (2011) auf die multikulturell anmutenden Strategien der Machterhal-

---

184 Kropf 2012, S. 276.

185 Kropf 2012, S. 277.

186 Kropf 2012, S. 282.

187 Kropf 2012, S. 285f.

188 Andreas Gebesmair, »Von der »Kultur für alle« zur »Allesfresser«-Kultur – Unintendierte Folgen der Kulturpolitik«, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede*, Frankfurt/M. 2006, S. 893.

189 Gebesmair 2006, S. 895.

tung der »Allesfresser« im Musik-Feld.<sup>190</sup> Er fand in seiner Studie Hinweise, die die Aktualität der Bourdieuschen Distinktionstheorie bestätigen, nämlich den »Zusammenhang zwischen Bildungsnahe und tolerantem Musikgeschmack«.<sup>191</sup> Dabei unterscheiden diese toleranten »Querbeethörer« aber zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik, »bei Anerkennung und Aufrechterhaltung traditioneller sozial-ästhetischer Hierarchien«.<sup>192</sup> Auch Oliver Berli (2014) kommt in seiner Untersuchung zu dem Schluss, dass der grenzüberschreitende Musikgeschmack »nicht bedingungslos« offen sei, im Sinne von Beliebbarkeit.<sup>193</sup> Diese wurde von den Musikkonsumenten, die an Berlis Studie teilnahmen, ebenso abgelehnt wie der Mangel an Toleranz kritisiert.<sup>194</sup>

Die aufgrund dieser Datenbasis formulierte These der oben zitierten Autoren, welche die Aktualität der (ursprünglich ja auf die französische Gesellschaft der 1960er Jahre bezogenen) Distinktionstheorie Bourdieus auch für das deutsche Musik-Feld der 2000er und 2010er betont, möchte ich in dieser Arbeit um den Befund ergänzen, diese Theorie sei (in Verbindung mit dem Petersonschen »Allesfresser«-Ansatz) auch auf die deutsche Gesellschaft der 1940er und 1950er ausdehnbar. In diesem Zeitraum lässt sich eine Entwicklung feststellen, die im (jüngeren) Bürgertum wenn auch (noch) nicht zur hochkulturellen Aufwertung des Rock`n`Roll führte, so doch zur Akzeptanz bestimmter (»authentischer« Genres) des »Jazz« als neuer Distinktionsstrategie im Musik-Feld.

## **Methodik II: hermeneutische Diskursbetrachtung und Musikanalyse - von Führungszeichen und Kursivschrift**

TUM ist, wie Peter Wicke richtig konstatiert, »das Resultat eines kulturellen Auseinandersetzungsprozesses und damit ein im wesentlichen diskursiv produziertes kulturelles Konstrukt«<sup>195</sup>. Dementsprechend lässt sie sich »wissenschaftlich nur als Diskurs beziehungsweise als soziales System beschreiben«, also als »Diskurs-, System- oder Begriffsgeschichte«. Dabei seien nach Dietrich Helms »individuelle Hörgeschichten beziehungsweise kleinerer sozialer Gruppen relevanter als Musikgeschichten mit universalem Anspruch«.<sup>196</sup> Ich

190 Michael Parzer, *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*, Frankfurt/M. 2011, S. 61.

191 Parzer 2011, S. 231.

192 Parzer 2011, S. 235.

193 Oliver Berli, *Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede des Musikhörens*, Bielefeld 2014, S. 238.

194 Berli 2014, S. 247.

195 Wicke 1997, Sp. 1699f.

196 Dietrich Helms, »History? My Story! Ein Plädoyer für das Ich in der Pop-Geschichte«, in: Ders., Thomas Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, Bielefeld 2014, S.

schließe mich beider Sicht an, indem ich hier und im Folgenden einen Ausschnitt deutscher TUM-Diskursgeschichte (mit lokalem Fokus) konstruiere.

Der distinktiv betriebene bourdieusche »Kampf« unter den Akteuren im TUM-Feld wird seit ungefähr 200 Jahren vor dem Hintergrund des klassisch-romantischen Musikdiskurses und mit Hilfe alter, aber immer wieder neu rekonstruierter Kategorien geführt. Bezüglich der Untersuchung dieser Kategorien und ihrer historischen Ursprünge orientiere ich mich in dieser Arbeit an der »Kritischen Diskursanalyse«, wie sie von Jürgen Link, Siegfried Jäger und anderen Autoren seit dem Beginn der 1980er Jahre am literaturwissenschaftlichen Institut der Universität Bochum entwickelt wurde.<sup>197</sup> Aus ihrer Sicht handelt es sich dabei nicht um eine spezifische Methode, sondern eher um eine »Forschungsperspektive«, die »qualitativ und hermeneutisch« ihre Gegenstände findet und untersucht.<sup>198</sup> Zwar in der Literaturwissenschaft entwickelt und demnach »primär sprachwissenschaftlich fundiert«<sup>199</sup>, lässt sie sich dennoch gewinnbringend in den Kulturwissenschaften anwenden, wenn man beispielsweise den Musikdiskurs untersuchen will.

Meine Anlehnung an Link et. al. betrifft vor allem diese Perspektive; eine Diskursanalyse, wie sie ja auch von diesen Autoren methodisch entwickelt wurde, kann ich hier nicht leisten. Das heißt, ich habe mich nicht systematisch und strukturiert auf die Suche nach dem Vorkommen relevanter Kategorien in umfangreichen Korpora begeben, sondern ich werde stichprobenartig aus kulturpolitischer, ästhetischer, und journalistischer Primärliteratur sowie aus Zeitzeugen-Interviews zitieren, wenn ich einen hermeneutisch plausiblen Zusammenhang erkenne. Meist handelt es sich dabei um ein kontrastierendes Begriffspaar, wie dem der »Authentizität« im Gegensatz zum »massenkulturell« »Fabrizierten«. Die in der musikalischen Diskursgeschichte seit 1790 entwickelten Kategorien innerhalb der bürgerlichen Musikkultur prägten auch den sozialistischen Tanzmusikdiskurs. Auf diesen Aspekt werde ich weiter unten näher eingehen. Um die hermeneutisch »gefundenen« begrifflichen Zusammenhänge zu kennzeichnen, werde ich Anführungszeichen und Kursivschrift verwenden. Ersteres, um die diskursive Offenheit von Begriffen zu markieren: »Jazz« beispielsweise bedeutete 1945 etwas anderes als heute und wandelte sich im Verlauf des Untersuchungszeitraumes. Kursiv werde ich jene Wörter oder Wortgruppen setzen, die aus meiner Sicht eines der oben beschriebenen gegensätzliche Begriffspaare positiv oder negativ umschreiben. Beim Begriff »Authentizität« beispielsweise *echt*, *wahr* oder *zickig*.

---

122.

197 Reiner Keller, *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Wiesbaden 2007, S. 31.

198 Keller 2007, S. 8.

199 Keller 2007, S. 31.

Neben der hermeneutischen Untersuchung von Diskursbestandteilen, derer sich die handelnden Akteure mittels schriftlicher Äußerungen distinktiv bedienen, gehört auch, folgt man einem erweiterten Diskursbegriff, die Berücksichtigung nicht-sprachlicher Dinge, wie beispielsweise musikalische Artefakte, zur Diskursanalyse. Im Zusammenhang dieser Arbeit kommen Titel aus dem TUM-Repertoire Dresdner Kapellen in Frage. Sie wurden von Dresdner Musikern in Reaktion auf Wünsche des Publikums beziehungsweise transatlantisch geprägten Marktgepflogenheiten komponiert und interpretiert. Inwieweit diese Akteure im TUM-Feld sich auch mit staatlichen kulturpolitischen Strategien auseinandersetzen, wird sich zeigen. Die Arbeit als Tanzmusiker, also das Komponieren, Produzieren und Aufführen von TUM, gehört mit zum Diskursgeschehen, beziehen sich doch die Akteure in jedem Moment ihrer Arbeit auf herrschende Diskurse im Musik-Feld.

Die Musik wird durch den Diskurs geprägt und prägt ihn wiederum. Sie ist dabei aber mehr als nur ein »Medium gesellschaftlicher Problemlagen«, welche sie »artikuliert und moderiert«.<sup>200</sup> Nach Reebee Garofalo muss in eine Analyse der kulturellen Veränderungen innerhalb des Musikfeldes neben der Untersuchung von »Charakter und Einfluss der Künstler, der Plattenfirmen [und] des Publikums« auch die »Musik selbst«<sup>201</sup> einbezogen werden. Es geht genauer darum, »die Werte ernstzunehmen, die ihr [der TUM] mit Verweis auf deren soziale Funktionen mehr oder weniger abgesprochen werden«<sup>202</sup>, wie Simon Frith fordert. Also die Werte einer Musik, die sie zur Distinktion unter den Akteuren geeignet erscheinen lassen. Dabei spielt traditionsgemäß die »Authentizität« der jeweiligen Musik eine Rolle. Aus diesem Blickwinkel »widersteht [...] [und] unterminiert« sie auch die »kommerzielle Logik« wie Frith hofft.<sup>203</sup>

Aber eben nur für kurze Zeit, als Ausweis ihrer Eignung als Distinktions-Objekt. TUM als Teil des bildungsbürgerlichen Musik-Diskurses kann zwar von Zeit zu Zeit »ihren eigenen ästhetischen Standard definier[en]«<sup>204</sup>, nämlich diskursiv, aber spätestens wenn sie sich in den hochkulturell akzeptierten Kanon einreicht, zeigt sich ihre Abhängigkeit vom Musikdiskurs und seinen Akteuren. Alle Gegenstände sind ja dem Diskurs zugehörig, werden von ihm konstruiert und wirken umgekehrt auf ihn ein. Oder wie Simon Obert formuliert hat, existiert der Kontext »nicht per se«, sondern wird »unter erkenntnistheoretischen und inter-

---

200 Detlev Siegfried, »Pop und Politik«, in: Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte Bd. 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 33f.

201 Reebee Garofalo, »Die Relativität der Autonomie«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der HU zu Berlin (Hg.), *Popspectrum 2 – Musikindustrie*, 1994, S. 3.

202 Simon Frith, »Zur Ästhetik der Populären Musik«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der HU zu Berlin (Hg.), *Popspectrum 1 – Begriffe und Konzepte*, 1992, S. 1.

203 Frith 1992, S. 4.

204 Frith 1992, S. 5.

essegeleiteten Prämissen« erst »zum Kontext gemacht«. Dabei sei es vom Rezipienten abhängig, »in welchen Kontext ein Stück gestellt wird«.<sup>205</sup>

Ein Teil des Forschungsansatzes in dieser Arbeit ist ja die Suche nach eigenständigen Merkmalen einer ostdeutschen TUM, am Beispiel der Dresdner Szene. Mir geht es dabei nicht um die globale Frage, ob die »deutschen Rock`n`Roll- und Beat-Lieder« generell »epigonale Abbilder der angloamerikanischen Vorbilder, schlagernah und bieder« gewesen seien, und sich eben nicht durch einen »eigene[n] Stil« auszeichnen, wie zuletzt, ein schon in die Tage gekommenes Urteil aktualisierend, Jens Reisloh in Bezug auf die Zeit ab den späten 1950er Jahren konstatierte.<sup>206</sup> Dieser Komplex wäre eine eigene Untersuchung wert. Mir geht es also nicht darum, die Entwicklung einer globalen, das heißt transkulturell bestimmten Musikkultur nachzuzeichnen, die sich von US-amerikanischen Einflüssen »emanzipiert« habe. Auch ein Vergleich, getreu des hier gewählten beziehungsgeschichtlichen Ansatzes, beider deutscher TUM-Szenen im Hinblick auf Gemeinsamkeiten oder Unterschiede kann von mir aus Kapazitätsgründen nicht geleistet werden. Ich möchte mich deshalb auf die Untersuchung von Repertoires und Tanzmusikkompositionen ausgewählter Dresdner Kapellen beschränken. Die Auswahl wurde dadurch bestimmt, ob die entsprechenden Quellen (Noten, Aufnahmen, Repertoire-Verzeichnisse) noch vorhanden waren.

Da in dieser Arbeit eine vergleichende Untersuchung der Repertoire-Verzeichnisse zwischen Ost und West also nicht möglich ist, stellt sich die Frage, mit welcher Kontrastfolie denn dann verglichen werden soll. Denn der Vergleich ist hier das probate Mittel, um überhaupt eventuelle Eigenheiten des Dresdner TUM-Repertoires ausfindig machen zu können. Als Gegenpart scheint mir, wie für ost- wie westdeutsche TUM der 1940er und 1950er Jahre generell, der Rundfunk geeignet. Denn der Rundfunk war das wichtigste Medium, was die Rezeption der jazzaffinen TUM betrifft. Film, Schellackplatte und Livemusik spielten nur eine untergeordnete Rolle. Das betonen auch alle von mir interviewten Zeitzeugen. Und die Kapellen mussten sich im Repertoire natürlich am Publikum orientieren. Beziehungsweise wird sich in dieser Untersuchung zeigen, ob sie das wirklich taten. Denn von den Kapellen in der DDR wurde ja seitens des Staates die Einsicht in ihre kulturpolitische Verantwortung und (dem Schillerschen Ideal folgend) in ihre erzieherische Wirkung gefordert. Das heißt, man erwartete von den Musikern einen Gegenentwurf zum US-amerikanischen Rundfunk-Repertoire, welches ja auch europäische und deutsche Radiosender beein-

---

205 Simon Obert, »Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse«, in: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.), *Black Box Pop: Analysen populärer Musik*, Bielefeld 2012, S. 12f.

206 Jens Reisloh, *Deutschsprachige Popmusik: zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011, S. 129.

flusste, indem sie zum Teil dessen Hits und Sendestil (beispielsweise die Art der Moderation) übernahmen, beziehungsweise sich mit diesen auseinandersetzen mussten. Aus diesem Verhältnis resultiert auch die Kritik der sozialistischen Kulturpolitik am staatlichen Rundfunk, welcher sein Programm immer mit dem Zwang begründete, die Hörer der DDR vom Konsum westlicher Sender abhalten zu müssen. Ich werde also in dieser Arbeit die Repertoire-Verzeichnisse Dresdner Kapellen mit Sendeprotokollen der in Dresden empfangbaren Rundfunksendern vergleichen, um Differenzen beziehungsweise Übereinstimmungen auffindig zu machen. Da mir aber auch hier nur Stichproben möglich waren, verteilt auf ausgewählte Zeiträume, konnte meine Repertoire-Analyse nur zu unvollständigen Ergebnissen hinsichtlich gespielter Genres, Komponisten und Titel führen.

Um zu belastbareren Ergebnissen zu kommen, habe ich deshalb einzelne Produktionen aus dem Dresdner TUM-Repertoire näher untersucht. Da jedoch, wie oben schon angedeutet, ein Großteil der hier entstandenen und gespielten TUM nicht mehr erhalten ist, beschränkt sich die Auswahl auf die Dresdner Kapellen, welche im Rundfunk und auf Schellackplatte Aufnahmen machen durften. Dabei handelt es sich wiederum nur um einen kleinen Ausschnitt des Dresdner TUM-Panoramas. Dass diese Aufnahmen repräsentativ für die TUM der DDR seien, da ja die Aufnahmen zum Teil republikweit vertrieben und gesendet wurden, kann man anzweifeln, wurde doch mit Dresdner Kapellen nur ein Bruchteil aufgenommen, verglichen mit Leipziger (Henkels) oder Berliner Konkurrenten (Natschinski, Gollasch). Aber selbst dieser Bruchteil ist eine nähere Betrachtung wert. In Verbindung mit der Repertoire-Analyse ließe sich eine, wenn auch nur vorläufige, Aussage über das Vorhandensein stilistischer Eigenarten in der TUM der SBZ und DDR treffen.

Für die Analyse einzelner Musikstücke bieten sich nun mehrere Herangehensweisen an. Da ich in dieser Arbeit die TUM als Teil des Musikdiskurses betrachte, liegt eine diskursive Untersuchung nahe. Das heißt, ich könnte in der Musik nach Merkmalen suchen, die Diskurs-Bestandteile repräsentieren, wie zum Beispiel den Vorwürfen der »Zerrissenheit der Melodie« oder dem »Schablonenhaften« der Gesamtanlage. Ist dieselbe Aufnahme durch eine westdeutschen Kapelle oder gar ein US-amerikanisches Original vorhanden, bietet sich die oben erwähnte Methode des Vergleichs an. Hier könnte man vor allem nach Ähnlichkeiten (oder Unterschieden) in der Stilistik, der Instrumentation, dem Arrangement oder der klanglichen Präsentation forschen. Des Weiteren kann auch eine musikikonographische Herangehensweise Erkenntnisse stiften: Photographien der Kapellen auf Plattencovern, in Zeitschriften oder für Promotion-Zwecke lassen Aussagen über deren Stellenwert und eventuelle Veränderungen im Musik-Diskurs zu.

Im Falle der Eigenkompositionen, und das war in den 1950er Jahren vermehrt der Fall (und vielleicht schon die Folge eines kulturpolitischen Einflusses), dann ist die Methode des Vergleichs schon schwerer zu realisieren, da diese Stücke eher selten von westdeutschen Kapellen gecovert wurden. In diesem Fall lohnt sich die oben angesprochene diskursive Analyse. Das heißt, die Suche nach Niederschlägen im Material, was die distinktiv betriebene Orientierung der Kapellen an kulturpolitischen Vorgaben, traditionellen Arrangiergewohnheiten oder modernem Songwriting betrifft.

Was den Ausgangspunkt und Hintergrund der Analyse betrifft, bleibt mir nichts anderes übrig, als meinen Standpunkt hier und jetzt zu wählen, aufgrund meiner zeitgenössischen Musiksozialisation und Hörerfahrung. Zwar hat Niels-Constantin Dallmann recht, wenn er für eine »objektive« Analyse der TUM die »Kriterien des heutigen Jazzverständnisses [...] [als] unzureichend« ansieht.<sup>207</sup> Aber die berechtigte Frage nach dem, was die Zeitgenossen *damals* an der Musik fasziniert oder abgestoßen hat, ist nur schwer zu beantworten, wenn es um den konkreten Klang der Musik geht. Denn über das im damaligen Hörerlebnis wirklich Erfahrene täuschen sich selbst die noch lebenden Zeitzeugen hinweg. Wie Annegret Waldner zu recht bemerkt, können vom Interviewer lediglich »retrospektiv [...] angenommene Sinnzuschreibungen« registriert werden, da in den Augenzeugen-Interviews deren »Subjektivität der Erinnerung« nur die »erinnerte Emotionalität« aufzeigen kann, aber nicht mehr »das tatsächliche Erleben und Sein«.<sup>208</sup> Neben der Suche nach Musikbestandteilen, welche die diskursive Definition der TUM im Musik-Diskurs widerspiegeln, gehört also auch die hermeneutische Ausdeutung des Autors zur Analyse, was zeitgenössische kritische beziehungsweise enthusiastischen Beurteilungen der jazzaffinen TUM betrifft. Das Subjektive des Forschungsvorganges wird durch die Einbeziehung dieser zeitgenössischen Kritikbestandteile ein wenig »objektiviert«. Ich versuche dabei, kulturpolitischen Ausdrücken wie »Atombombenmusik«<sup>209</sup> auf den Grund zu gehen, indem ich sie auch als ästhetische Urteile interpretiere.

In zeitgenössischen Berichten beziehungsweise in den Erinnerungen der damaligen Fans gehörte neben der Improvisation und dem Rhythmus der Klang zum Faszinierenden an der jazzaffinen TUM. Es ist deshalb naheliegend, sich diesem Phänomen über eine Klangbild-Analyse zu nähern. Das ist möglich, indem man das benutzte Instrumentarium, die Kapellen-Besetzung und die musikalischen Arrangements untersucht. Da man aber

---

207 Niels-Constantin Dallmann, *Terminologie des Jazz der Weimarer Republik: Rhythmus, Form und Gattungen*, Stuttgart 2012, S. 18.

208 Annegret Waldner, *Emotionen im deutschen Schlager 1930 – 1949*, Innsbruck 2011, S. 32.

209 Barry Ulanov, *Jazz in Amerika*, Berlin 1958, S. 371.



auch dem Umstand Rechnung tragen muss, dass ein Großteil jazzaffiner TUM damals in produzierter Form, über Radio oder Schellackplatte konsumiert wurde, muss außerdem die verwendete Aufnahme- und Wiedergabetechnik in die musikalische Diskursanalyse mit einbezogen werden. In den Kapiteln zum Rundfunk und den Dresdner Kapellen werde ich auf all diese Punkte anhand ausgesuchter Kompositionen und Repertoires näher eingehen.

## **Quellenlage und Quellenkritik**

Im folgenden möchte ich meine Auswahl der zur Verfügung stehenden Quellen begründen und deren Zustand genauer beschreiben. Zwei Quellenarten möchte ich ausklammern: die Primärliteratur bespreche ich im Diskurs-Kapitel, die Audioquellen ausführlicher in den Kapiteln zu den Kapellen.

## **Akten als Quelle**

Ich habe mich für die Recherche in Aktenbeständen entschieden, in der Hoffnung, dort Spuren des von Wicke beschriebenen »informellen Systemzusammenhangs« ausfindig machen zu können. Das heißt, ich wollte Akteure identifizieren, welche durch ihre mehr oder weniger strenge Auslegung der Gesetze (also ihre Strategien im öffentlichen Musikdiskurs) musikpolitische Strömungen in der Region Dresden beeinflusst haben. Beschränkt habe ich mich auf die Bestände des *Dresdner Stadtarchivs* und des *Sächsischen Staatsarchivs* Dresden. Von unserem heutigen Verständnis der Popmusik als Kultur ausgehend, habe ich zuerst die betreffenden Akten der *Abteilung Kultur* beziehungsweise des *Dezernats Volksbildung* der Stadtverwaltung sowie die Bestände des MfV, *Musikangelegenheiten* betreffend, durchgesehen.

Erschwert wurde die Recherche durch folgende Punkte. Zum einen wurde Popmusik (oder in damaligen Termini: TUM) scheinbar nicht als Kultur betrachtet und fiel deshalb nicht in den Zuständigkeitsbereich der Kulturadministration. So finden sich in den oben erwähnten Akten nur sehr wenige Einschätzungen mit Aussagekraft über Musikveranstaltungen oder Kapellen. Deshalb habe ich den Kreis der untersuchten Bestände erweitert und auch Akten der Abteilungen *Volksbildung*, *Jugend* und *Arbeit* so weit wie möglich durchgesehen. Dort bin ich dann auch auf interessante Details gestoßen. Außerdem habe ich in geringerem Umfang Bestände des Staatsarchivs durchgesehen, in denen Akten der lokalen

Vertretungen von FDGB, der FDJ und der SED lagern. Mit größerem Zeitaufwand ließen sich dort bestimmt noch weitere kulturpolitische Zusammenhänge zu Tage fördern.

Als weitere Beschränkung der Quellenarbeit habe ich empfunden, dass große Bestände aus der unmittelbaren Nachkriegszeit nicht mehr vorhanden sind. Das liegt zum einen an der damals betriebenen Archivpolitik<sup>210</sup>, nach welcher als für unwichtig erachtete Dokumente aus Platzmangel vernichtet wurden. Dies ist zwar ein generelles Problem des Archivwesens: Immer muss eine Auswahl aus dem riesigen Aktenbestand getroffen werden, und diese Auswahl wird von wissenschaftlichen Kriterien bestimmt, die zu einem späteren Zeitpunkt sich verändert haben können. Im hier untersuchten Zeitraum scheint es aber vermehrt unkontrollierte und willkürliche Kassationen gegeben zu haben.<sup>211</sup>

Des weiteren wurden viele Vorgänge nicht schriftlich festgehalten. Neben als »unwichtig« erachteten Amtshandlungen, wie Prüfungen von Kapellen zur Erlangung einer Lizenz, die mit dem herrschenden Papiermangel begründet wurden<sup>212</sup>, war es außerdem Usus, bei politisch relevanten Anweisungen die mündliche Kommunikation der Aufzeichnung vorzuziehen.<sup>213</sup>

Was als Aktenmaterial noch vorhanden ist, muss, den Qualitätskriterien der Geschichtswissenschaften folgend, auf seine Verwertbarkeit hin genau geprüft werden. Das betrifft einerseits den Abgleich mit anderen Quellen wie auch die Suche nach der Intention der Quelle.<sup>214</sup> In ersterem Fall ist es mir nicht immer gelungen, bestätigende oder widerlegende Hinweise in anderen Quellenbeständen zu finden.

Was die Intention der Akteure (in einem diktatorischen System) betrifft, erscheint mir das Material authentisch, da es sich zum Großteil um als unpolitisch erachtete Anweisun-

---

210 Thacker 2007, S. 10f.

211 Widera 2004, S. 21.

212 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dezernat Volksbildung, Sign. 277. Vgl. auch die aus allem möglichen Material bestehenden Papierarten, auf denen in diesen Mangelzeiten geschrieben wurde, in den Archivbeständen.

213 Widera 2004, S. 21.

214 So stellvertretend zum Umgang mit DDR-Akten Heinrich Potthoff 1994: »Wer mit Akten eines diktatorischen Systems wissenschaftlich arbeiten und verantwortlich umgehen will, muß sich sowohl über die Struktur des Systems, wie die jeweilige Art, die Funktion und die Zuordnung der Akten klar sein. Schon daraus ergeben sich Indizien für den Aussagewert und den Grad an Verlässlichkeit bzw. tendenziöser Verzeichnung. [...] Ein selbstverständliches Gebot ist ein Abgleich mit korrespondierenden Dokumenten und Aussagen der Beteiligten und Betroffenen der anderen Seite. [...] [Das, S.B.] gilt natürlich erst recht, wenn auf der anderen Seite des Tisches Vertreter eines Systems saßen, bei dem ideologische Verfälschung einen immanenten Bestandteil der Herrschaftstechniken bildete. [...] Verallgemeinernd läßt sich sagen, daß die Tendenz zur Verzeichnung und Verdrehung um so ausgeprägter ausfiel, je niedriger und schwächer die Position des Betreffenden im System war. Darüberhinaus spielte es noch eine Rolle, wie groß die ideologischen Scheuklappen des Vermerkschreibers waren, welche dichterischen Fähigkeiten er besaß und wie ausgeprägt sein Gespür dafür war, was man zu Papier brachte oder möglicherweise besser nicht.« Heinrich Potthoff, »Zum Umgang mit Akten eines diktatorischen Systems«, in: *Deutschland Archiv* 27/1994, S. 338.

gen rein administrativer Natur gehandelt hat. Nur ein kleiner Teil der von mir untersuchten Akten bestand aus politisch formulierten Jahresberichten und ähnlichem. Trotz aller analytischer Vorsicht kann ich zwar nicht garantieren, dass mir keine interpretatorischen Fehleinschätzungen unterlaufen sind, die auf »massiv[e] Spuren von Zensur, Selbstzensur, politischer Korrektheit und verfahrensspezifischer Leistungsantizipation« zurückzuführen wären, wie Tschubarjan und Möller prägnant formulierten. Dass es aber aufgrund dieser Quelleigenschaften lediglich möglich sei, die Rekonstruktion historischer Vorgänge als »Ausmalen eines Kindermalbuchs« zu betreiben, halte ich für eine zu pessimistische These dieser Autoren.<sup>215</sup> Auch wenn es vielleicht nahe liegt, dass Zeichen des »informellen Systemzusammenhangs« eben nicht in dieser Art amtlicher Quellen zu finden seien, habe ich dennoch einige Belege für diese These ausfindig machen können.

### **Oral History und qualitative Interviews**

Ich habe für diese Arbeit acht Interviews mit Musikern, Fans und Kommunikatoren (»Jazz«-Enthusiasten) geführt, die sich bei allen Teilnehmern über mehrere Termine erstreckten. An die Adressen und Telefonnummern kam ich über das Netz, Telefonbücher und Kontakte. Aufgrund des fortgeschrittenen Alters der damaligen Diskursteilnehmer und Akteure waren mir einige Kontaktaufnahmen mit mir wichtig erscheinenden Zeitzeugen aufgrund von Krankheit und Tod nicht mehr möglich.

Ein Ziel dieser Interviews war die Feststellung des Grades distinktiver Verortung im Musikfeld seitens der Interviewten. Mit welchen Argumenten und Kategorien begründen die Akteure ihre Strategien im zeitgenössischen TUM-Diskurs? Inwiefern unterscheiden sich diese von meiner Interpretation der Kategorien des »amtlichen« TUM-Diskurses bzw. meinen Analysen der von den Interviewten produzierten Musik? Mit diesen Fragen erhoffte ich mir ein vielschichtigeres Bild vom damaligen Diskurs-Zustand machen zu können.

Aufgrund dieser Grounded-Theory-inspirierten Hoffnung, Neuartiges abseits meiner schon gefundenen Kategorien zu entdecken, habe ich mich für narrative Interviewformen entschieden.<sup>216</sup> Nach einer kurzen Vorstellung meines Themas (»Tanzmusik der 1940er und

---

215 Ohne Autor, »Editorische Vorbemerkungen«, in: Alexander O. Tschubarjan, Horst Möller (Hg.), *Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945 – 1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse. Dokumente aus russischen Archiven*, Berlin 2005, S. 62.

216 Und damit den Kriterien der soziologischen Biographieforschung (Schütze, Rosenthal) folgend: Nach einer einleitenden Frage des Interviewers strukturiert der Interviewte die Erzählung selbst, begleitet von Nachfragen des Interviewers, die sich auf das Erzählte beziehen und beschlossen durch Fragen, »die über das bisher Erzählte hinausgehen«. [S. 20] Dieses Vorgehen hofft auf eine »Vielfalt von [vorher

50er in Dresden«) und meiner Beweggründe für die Interviewanfragen («persönliches Interesse«, »Doktorarbeit«, »Buchveröffentlichung«) bat ich die Interview-Teilnehmer, zu erzählen, und zwar alles was sie für relevant hielten.

Dass die Gestaltung der darauf folgenden »Selbstzeugnisse« auch durch aktive Beiträge von Interviewendem und medialem Kontext beeinflusst wird<sup>217</sup>, wusste ich damals noch nicht. Aufgrund dieser Konstitution aber stellten sich die Interviews als genauso wenig authentisch heraus wie die Aktenaussagen, zumindest was die historische Faktizität des Geschehenen betrifft.<sup>218</sup> Aber darum geht es ja in dieser Arbeit nur am Rande. Im Mittelpunkt stehen die bourdieuschen Habitualisierungen bürgerlicher Musikpraxis, und diese lassen sich von den Akteuren aufgrund ihrer Un- beziehungsweise Vorbewusstheit nicht steuern, erscheinen somit wiederum »authentisch«.

Doch zurück zu meinem persönlichen und dem medialen Anteil an den geführten Interviews. Alle Interviewpartner erklärten sich freiwillig bereit, mit mir ein Gespräch zu führen. Das lag aber nicht immer an ihrem Mitteilungsbedürfnis, als vielmehr an meinem Insistieren in vorbereitenden Telefongesprächen. Von einigen Interviewenden vorgebrachten Einwänden, Andere könnten mehr und besser über das Thema informieren, entgegnete ich mit dem Argument, der oder diejenige sei ja Zeitzeuge gewesen, und für die Forschung sei gerade diese individuelle Erfahrung interessant. Meine Position als Forscher und die vom Interviewten so verstandene Forderung der Wissenschaft führte also zum tatsächlichen Interview und beeinflusste auch die »Selbstzeugnisse«. Des weiteren präsentierte ich mich als Neugieriger, aber auch als »Eingeweihter«, der sich in dem Thema schon ein bisschen auskennt. Zusammen mit meiner den Interviewten vorab mitgeteilten Musikerbiographie ergab sich so etwas wie Vertrautheit: Eine Begeisterung meinerseits für »ihre Musik« wurde in mehreren Fällen vorausgesetzt.

Das selbstzensierende Sprechen zu einem Vertreter der forschenden Wissenschaft, das zum Großteil vermeintlich Privates aus lässt, gehört schon zum medialen Einfluss auf das

---

nicht geahnten, S.B.] Erzählungs- und Deutungsmustern« [S. 16], anstatt einer *self fulfilling prophecy* vorher festgelegter Kategorien. Siehe: Julia Obertreis, »Oral History – Geschichte und Konzeptionen«, in: Dies. (Hg.), *Oral History*, Stuttgart 2012, S. 16 und 20.

217 Christopher Poppe, Michael B. Buchholz, Marie-Luise Adler, »Zeugnis ablegen als ›Doing Testimony‹ – Interviewinteraktion in Zeitzeugeninterviews«, in: *Journal für Psychologie*, 2/2015 (Jg. 23), S. 3.

218 Nach Harald Welzer handelt es sich beim Interview um eine gemeinsame Verfertigung eines Textes, da immer »die antizipierte Reaktion auf das Gesagte des Zuhörers« Teil der Äußerung des Interviewten ist. In diesem Sinn sind Erinnerungsinterviews »keine herkömmlichen archivatischen Quellen«, wie May M. Broda richtig bemerkt, sondern durch »aktive Eingriffe des Historikers strukturiert«. Siehe: Harald Welzer, »Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenforschung«, in: Julia Obertreis (Hg.), *Oral History*, Stuttgart 2012, S. 249 und May M. Broda, »Zum Mythos von Jazz und Swing im ›Dritten Reich‹. Methodische Überlegungen zur Oral History«, in: Theo Mäusli (Hg.), *Jazz und Sozialgeschichte*, Zürich 1994, S. 142.

Interview. Abgesehen von dem mitlaufenden Tonband ist es dieses Sprechen zu einem imaginierten Publikum, das die von mir geführten Interviews weniger authentisch erscheinen lassen als etwa intime Gespräche zwischen Opa und Enkel. Zwar werden auch dort individuelle Lebensverläufe in Schablonen und Geschichten gepresst, aber der Druck, sich politisch korrekt zu äußern (beispielsweise im Hinblick auf die DDR-Geschichte) ist in ersteren ein höherer.

Um die Scheu vor der Interview-Äußerung abzubauen, bot ich außerdem an, die Interviewten zu anonymisieren beziehungsweise ihnen das transkribierte Interview zum Gegenlesen vorzulegen. Ersteres wurde von keinem Interviewten in Anspruch genommen, letzteres von allen, aber nur wenige forderten Korrekturen oder Auslassungen, denen ich auch in allen Fällen nachgekommen bin, da es sich aus meiner Sicht um für das Thema unrelevante private Details handelte.

Dass beim narrativen Interview die Gefahr besteht, dass die Interviewten eine schon über Jahrzehnte eingeübte »runde«, das heißt »historische und biographische Widersprüche ausblendende« Geschichte erzählen, ist ein Nachteil, der reflektiert werden muss<sup>219</sup>, wie ich weiter oben schon angedeutet habe. Jeder meiner Gesprächsteilnehmer hatte solch eine Geschichte parat. Nichtsdestotrotz erzählten sie mir auch interessante Details, die mir neue Sichtweisen auf das Thema dieser Arbeit ermöglichten. Auch in dieser Hinsicht sind die Interviews ein »kollektives« Produkt. Hier können sie in voller Länge nachvollzogen werden.<sup>220</sup>

## **Das TUM-Repertoire**

Was das Repertoire der Dresdner Tanzkapellen betrifft, kommen verschiedene Quellen in Betracht. Da ist zum einen noch vorhandenes Aufführungsmaterial in handgeschriebener und gedruckter Form, das sich im Besitz von ehemaligen Kapellenmitgliedern, Archiven oder Bibliotheken befindet. Je umfangreicher die Anzahl der Titel ist, umso genauer lässt sich daraus eine Repertoire-Analyse fertigen. Im Rahmen meiner Untersuchung kam es aber eher selten vor, dass noch das gesamte Aufführungsmaterial aus den 1950ern existierte. Häufiger war stattdessen die Rede von »Wagen voller Altpapier«, die in den »70ern« ihrer Entwertung zugeführt wurden.<sup>221</sup> Ein glücklicher Umstand war für mich die Tatsache,

---

219 Welzer 2012, S. 249.

220 Siehe meine Website: [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

221 Telefongespräch mit Heinz Kunert vom 8.11.2013.

dass Heinz Kunert noch einen Großteil seines 1950er-Jahre-Repertoires als »Fakebook« beziehungsweise Lose-Blatt-Sammlung aufbewahrt hatte.

Auch der in der *Staats-, Landes- und Universitätsbibliothek Dresden* (SLUB) gelagerte umfangreiche gedruckte Tanzmusik-Bestand ist in dieser Hinsicht aufschlussreich, weil ein Großteil aus den 1950er Jahren aus dem Nachlass einer Dresdner Tanzkapelle (Werner Heidrich) stammt. Hier können die Abgabelisten aus dieser Zeit untersucht werden, um Rückschlüsse auf die gespielte Tanzmusik im Dresden der 1950er ziehen zu können.

Eine weitere Möglichkeit, das Tanzmusik-Repertoire dieser Zeit kennenzulernen, ergibt sich aus den noch vorhandenen Abspiel- und Aufnahmeprotokollen des Rundfunks, so zum Beispiel im *Deutschen Rundfunkarchiv* Potsdam. Leider sind die dortigen Bestände nur lückenhaft und noch nicht vollständig erschlossen. Aber in Bezug auf die hier untersuchten *Dresdner Tanzsinfoniker* und das *Heinz Kunert Quartett* habe ich einige Angaben gefunden. Auch was die generelle Programmpolitik des Rundfunks dieser Zeit betrifft, lassen sich aus dem dort vorhandenen Material einige Schlüsse ziehen. So sind zum Beispiel viele Musiksendeprotokolle mit dem Rundfunk-Tanzorchester des Leipziger Senders unter Henkels erhalten geblieben. Die 1950er Jahre betreffend, kann es außerdem aufschlussreich sein, Ausgaben der staatlichen Rundfunkzeitschrift heranzuziehen<sup>222</sup>: Zu einigen überregionalen Tanzmusikprogrammen wurden dort die einzelnen gespielten Titel aufgelistet.

Eine wichtige Quelle in dieser Hinsicht sind natürlich die Musikproduktionen auf Schellack- und Vinylschallplatte, auch wenn sich aus den wenigen Aufnahmen von Dresdner Kapellen dieser Zeit keine Rückschlüsse auf das Gesamtrepertoire ziehen lassen. Aber als Ergänzung eignen sie sich allemal. Auch ist es nur hier noch möglich, Analysen am konkreten Klangmaterial vorzunehmen. Denn was im Rundfunk gesendet wurde, ist aus verschiedenen Gründen, unter anderem auch aufgrund des Tonbandmangels, kurz danach wieder gelöscht worden.<sup>223</sup> Um die existierenden Aufnahmen zu finden, sind diverse Dis-

---

222 Ab 1953 ZS *Unser Rundfunk*, ab 1959 ZS *Funk und Fernsehen*.

223 Siehe Musikaufnahme- und Löschaufträge im DRA; Neben dem Tonbandmangel in den unmittelbaren Nachkriegsjahren dürften es im ostzonalen Rundfunk ähnliche Gründe für Löschungen gegeben haben wie in Rundfunkanstalten der BRD. Dazu gehörten Löschungen wegen Umstellung der Bandgeschwindigkeit von 76 auf 38 cm pro Sekunde, wegen der Umstellung von Mono auf Stereo und wegen erhöhtem Platzbedarf in den Archivräumen. Aber auch aufgrund kompositorischer, interpretatorischer und aufnahmetechnischer Mängel: Die Musikproduktionen waren für viele Musiker nur ein Status Quo und besaßen keinen mit Endgültigkeitsdenken verbundenem Werkcharakter. Siehe Wolfgang Behr, *Das kleine Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Willi Stech*, Baden-Baden 1994, S. 278, 226, 276 und 279.

kographien essentiell. Ich habe mich auf jene von Brüll<sup>224</sup>, Lotz<sup>225</sup> und Meyer-Rähnitz<sup>226</sup> konzentriert, welche den hier untersuchten Zeitraum und Ort abdecken.

Die Untersuchung beider Quellen, aus Rundfunk- und Schallplattenproduktion, muss in Betracht ziehen, dass an diese Musik von Seiten der Produktion eventuell andere Kriterien herangetragen wurden als beim Live-Spiel im Tanzsaal.

## **Zuordnung des Repertoires**

Bezüglich der in dieser Arbeit als Quelle genutzten (Teil-)Repertoires bin ich methodisch wie folgt vorgegangen: Zuerst habe ich die noch erhaltenen Titel<sup>227</sup> alphabetisch sortiert und nach dem Jahr ihres Erscheinens im jeweiligen Repertoire zusammengefasst. Innerhalb dieser Korpora wiederum habe ich die Titel nach Publikationsjahr und Ort der Veröffentlichung sortiert, um eine Zuordnung zu den Zeiträumen vor und nach 1945 sowie zu der Herkunft Ost und West zu ermöglichen. Da (soweit ich sehe) zur Zeit keine Auflistung aller veröffentlichten deutschen TUM-Titel aus dem hier untersuchten Zeitraum existiert, habe ich mich bei der Recherche auf mehrere Bibliografien und Quellsammlungen bezogen. Neben den schon erwähnten Büchern von Lotz und Meyer-Rähnitz<sup>228</sup> waren mir in dieser Hinsicht der Onlinekatalog des *Deutschen Musikarchivs* in der *Deutschen Nationalbibliothek*, *Wikipedia*, die Seite *coverinfo.de*, der bei *archive.org* veröffentlichte *Catalog of Copyright Entries* und die Musiktitel-Recherche auf der GEMA-Seite eine große Hilfe. Da in mehreren Fällen eine genaue Zuordnung eines Repertoiretitels nicht möglich schien, beziehungsweise auch nach Hinzuziehung mehrerer Quellen Fehler in der Zuordnung einzelner Titel nicht auszuschließen sind, möchte ich meine Interpretation des Repertoires in dieser Arbeit nur als tendenzielle Einordnung verstanden wissen.

Die Unzulänglichkeiten des Quellenbestandes »Repertoire« haben ihre Ursachen unter anderem in der Art und Weise, wie Musiktitel in den 1940ern und 50ern veröffentlicht wurden, sei es in einer Konzertankündigung oder auf dem Etikett einer Schellackplatte. Schon

---

224 Mathias Brüll, *Jazz Auf Amiga. Die Jazz-Schallplatten des AMIGA-Labels von 1947 bis 1990*, Berlin 2003.

225 Rainer E. Lotz (Hg.), *Deutsche Nationaldiscographie, Serie 2: Discographie der deutschen Tanzmusik, Bd. 1 bis 8*, Bonn 1993 bis 2003; Rainer E. Lotz, *Deutsche Hot-Discographie. Cake-Walk, Ragtime, Hot Dance & Jazz – Ein Handbuch*, Bonn 2006.

226 Bernd Meyer-Rähnitz, Frank Oehme, Joachim Schütte, *Die „Ewige Freundin“. Eine Firmen-Discographie der Marken AMIGA, ETERNA, und LIED DER ZEIT sowie Schallplatten auf RADIOPHON und REGINA nebst einem Vorwort*, Dresden und Ústí nad Labem 2006.

227 Eine vollständige Zusammenstellung der Repertoires ist mir nicht gelungen, zu lückenhaft war das noch vorhandene Notenmaterial und die Erinnerung der Zeitzeugen.

228 Lotz: Hot-Diskographie und Tanzmusik-Diskographie, letzteres leider nicht nach Titeln recherchierbar; Meyer-Rähnitz: AMIGA (ebenso nicht nach Titeln recherchierbar).

während des NS-Regimes hatte sich die Praxis durchgesetzt, in Tanzabenden bei Musik unerwünschter Herkunft (beispielsweise jüdischer oder US-amerikanischer) eingedeutschte Titel oder gar Fantasie-Namen zu nennen.<sup>229</sup> Auch nach 1945 ist an dieser Praxis festgehalten worden. Dazu später mehr.<sup>230</sup> Die falsche oder unvollständige Nennung von Titel oder Urhebern stellt einen weiteren Grund für die teilweise unzureichende Einschätzung des Repertoires dar.

### 3. Diskursgeschichte der TUM

#### **Der bürgerliche TUM-Diskurs und der *Sozialistische Realismus*: Nation Building im Kalten Krieg**

Wie ich schon im Einleitungskapitel dargelegt habe, ist m.E. das Verständnis des bürgerlichen Hochkulturdiskurses und sein Wandel hin zu der Akzeptanz bestimmter, »authentischer« Spielarten des »Jazz« in den 1940er Jahren, wichtig für das Begreifen der Gründe, warum sich die Akteure innerhalb des sozialistischen Musikfeldes so und nicht anders verhalten haben. Die Untersuchung dieses Diskurses liefert eine (meine) Erklärung für den veränderten distinktiven bildungsbürgerlichen Habitus des kulturellen »Omnivore« nach Peterson. Das gilt für den Westen wie auch für den Osten Deutschlands.<sup>231</sup>

Wenn in den folgenden Abschnitten nur vom Diskurs die Rede ist und die Akteure in der Betrachtung in den Hintergrund rücken, ist das nur der Übersichtlichkeit geschuldet. Wie ich schon vorhin erörtert habe, lässt sich Diskursanalyse »nicht auf eine reine Textanalyse auf sprachlicher Ebene reduzieren, sondern [es müssen] Diskurse zunächst als diskursive Praktiken und diese zudem als stets in einem Komplex von anderen – diskursiven und nichtdiskursiven – Praktiken situiert« begriffen werden.<sup>232</sup> Die Akteure der Praxis, im vorliegenden Fall »Etablierte« und »Herausforderer« im Musikfeld, beispielsweise Komponisten, Kulturpolitiker oder Fans, sind wiederum »mehr als passive Träger von Aussagen und weniger als sich selbst völlig durchsichtige, rational und intentional Handelnde«, sondern »Schnittstelle[n], in de[nen] sich die Logik der Diskurse und der Praxis schneiden«. Nur so

---

229 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 1.

230 Siehe Kapitel zu *Lied der Zeit*, S. 218ff.

231 Auch Michael Rauhut sieht in den »Jazz«-Debatten der 1940er und 1950er Jahre »etliche Analogien« zwischen Ost- und West aufscheinen. Siehe: Michael Rauhut, *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016, S. 75.

232 Schäfer 2010, S. 122.



ist überhaupt der Wandel von Diskursen, wie er weiter unten behauptet wird, beschreibbar.<sup>233</sup>

Im TUM-Diskurs nach 1945 finden sich Kategorien, die ihren Ursprung im deutschen Idealismus des 18. Jahrhunderts und in der Aufklärung haben. Im Folgenden sollen deshalb in einem kurzen historischen Abriss diese Kategorien sowie die Gründe für deren unveränderte Geltung auch nach 1945 dargelegt werden. Außerdem wurde der TUM-Diskurs seit den 1930ern um einen weiteren Diskursstrang bereichert, der sich mit der hochkulturellen Abgrenzung einzelner Spielarten des »Jazz« von der TUM beschäftigt.

### **Der bürgerliche Massenkultur-Diskurs**

Hinter den Urteilen der 1940er und 50er Jahre über die TUM steht ein Diskurs, der sich aus konstruierten Gegensätzen zwischen »Hoch-« und »Unkultur« speist. Dieser deutsche bürgerliche Diskurs über Tanzmusik wird seit 200 Jahren mit den überwiegend gleich bleibenden Argumenten geführt, und unterscheidet zwischen »ernster« und »unterhaltender« Musik, »nationaler« und »Massenkultur« sowie moralisch »Normalem« und »Abnormalem«. Auch im sozialistischen TUM-Diskurs, der ab 1948 vor allem durch die Übernahme und Durchsetzung des sowjetischen »Realismus«-Konzepts geprägt wurde, blieb dieser bürgerliche Hochkultur-Diskurs eine wichtige Konstante.<sup>234</sup> Das lag einerseits an dessen Kompatibilität mit dem »Sozialistischen Realismus«, andererseits am Prozess der Identitätsfindung im Kalten Krieg: Der Feind der wieder aufzubauenden deutschen Nationalkultur war der alte geblieben – die USA und die mit ihr identifizierte »Massen-« bzw. »Unkultur«. Die Kritik der »Massen-«kultur war immer auch eine Kritik der Medien. Nach Kaspar Maase hatte beispielsweise der »Schund«-Kampf der Jahrhundertwende seine Vorläufer in der Lesewutdebatte des 18. Jahrhunderts. Die »bestimmenden Akteure« kamen aus den »Erziehungsberufen und [dem] kultureller reformerisch engagierten mittleren und einfachen Bürgertum«. <sup>235</sup> Nach dem Ersten Weltkrieg setzte sich die Ansicht durch, dass der »Schund« das Symptom einer erkrankten Gesellschaft sei. Einher mit diesem Urteil, so Maase, gingen die »Deligitimierung der demokratischen Ordnung« und die »Sympathie der deutschen Bildungsschichten für die erziehungs-diktatorische Hebung des geistigen Niveaus der Masse«. <sup>236</sup>

---

233 Füßel/Neu 2014, S. 155.

234 Wicke 1996, S. 18.

235 Kaspar Maase, *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt/M. 2012, S. 316.

236 Maase 2012, S. 321.

Im *nation building*<sup>237</sup> der Nachkriegszeit versuchten beide deutsche Staaten eine neue Identität aufzubauen, indem sie diese alten Vorurteile re- und neu konstruierten.<sup>238</sup> Dabei gingen sie bis in die 1960er Jahre von einer baldigen Wiedervereinigung aus; nach dieser sollte der jeweils andere Staatsentwurf als Vorbild dienen.<sup>239</sup> Im deutschen Nationaldiskurs spielt die Musik eine »staatstragende« Rolle, es ist also nicht verwunderlich, wenn auch im TUM-Diskurs Kunst und Politik miteinander verflochten sind.

## **Volkserziehung und Sexualmoral**

Im TUM-Diskurs der 1940er und 50er Jahre dominierte ein Diskursstrang, der stark von moralischen Urteilen geprägt war, wie beispielsweise das Bild des vom Kommerz korrumpierten »Jazz«-Musikers illustriert. Außerdem entsprach dem konstruierten Gegensatz von Massen- und nationaler Kultur ein ebenso konstruiertes Geschlechterverständnis. Dem negativen Bild des sexualisierten (sinnlich triebhaften und hemmungslosen) Femininen wurde ein entkörperlichtes männliches Ideal gegenübergestellt, das als Symbol für die auf Selbstkontrolle gegründete bürgerliche Ordnung herhalten musste.<sup>240</sup> Nach Sybille Steinbacher sind die Wurzeln der Auseinandersetzung um die Sittlichkeit in der entstehenden Industriegesellschaft des 19. Jahrhunderts zu suchen. Für die Bildungsbürger war die Sexualmoral der »Kern der auf Autorität gründenden politischen und gesellschaftlichen Ordnung«.

Auch der Kampf gegen die »Modernisierungsdynamik« wurde von den gleichen Ängsten geschürt, nämlich die vor »der sozialen Auflösung, kultureller Enteignung, Kompetenz- und Einflußverlust, Marginalisierung volkserzieherischer Bemühungen und dem eigenen gesellschaftlichen Niedergang«.<sup>241</sup> Diese erzieherische Komponente der bürgerlichen Herrschaft war nach 1900 vor allem auf die Jugend gerichtet. Nach Gabriele Klein ist das Konstrukt »Jugend« in der bürgerlichen Wandervogel-Bewegung entstanden und war »dem bildungsbürgerlichen Habitus verpflichtet«. Spätestens ab dieser Zeit wurde laut Klein das Konstrukt »Jugend« als »wesentlicher Bestandteil gesellschaftlicher Disziplinierungs- und

---

237 Ich benutze hier den von Hobsbawm geprägten Begriff *nation building*, weil er gleichzeitig das Konstruierte jeder »Nation« impliziert wie das Beteiligtsein von Akteuren an dieser Konstruktion. Siehe Sedak 2004, S. 10.

238 Poiger 2000, S. 4.

239 Stöck 2004, S. 521.

240 Kaspar Maase, »Schundkampf und Demokratie«, in: Ders. (Hg.), *Prädikat wertlos: der lange Streit um Schmutz und Schund*, Tübingen 2001, S. 8.

241 Sybille Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011, S. 23.

Normalisierungspraktiken« genutzt, in deren Rahmen »jugendliche Körper als Projektionsfläche für [gesellschaftliche] Ängste, Sehnsüchte, Normen und Wertvorstellungen« gehalten mussten.<sup>242</sup> So gesehen ist es verständlich, dass die »unmittelbare Körperlichkeit des Pop [oder der TUM] als Moment politischen Widerstands« interpretiert wurde<sup>243</sup> und der »jugendliche Tanz« als »öffentliches Ungehorsam«.<sup>244</sup>

Historisch gesehen war die Abgrenzung von als dekadent erachteten Praktiken des Adels ebenso vom angeblich unter einem Mangel an zivilisierter Selbstbeherrschung leidenden »Pöbel« bestimmend für das bürgerliche Musikideal.<sup>245</sup> Das in der Zeit um 1800 entstandene Konstrukt der »Volksmusik« war demnach mehr Bestandteil des bürgerlichen *nation buildings* als tatsächliche Kultur des Volkes, wie bei Herder, dem einflussreichsten Protagonisten dieser historischen Entwicklung, nachzulesen ist: »Der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreit und verstümmelt.«<sup>246</sup> Auf den Einfluss des Pietismus wiederum, der seit dem 17. Jahrhundert das entstehende moderne Bürgertum prägte, ist zurückzuführen, dass der durch die christliche Moral geprägte Gegensatz von Selbstbeherrschung und Zügellosigkeit nun politisch von der bürgerlichen Schicht dazu genutzt wurde, in den aufkeimenden sozialen Kämpfen der Industrialisierung gegenüber dem wachsenden Proletariat seine beherrschende Position zu bewahren. Indem das Bürgertum den »Ungebildeten« eine besondere Empfänglichkeit gegenüber der angeblich schädlichen Massenkultur zuschrieb, lehnte es deren Mitgestaltungsansprüche (wie das Wahlrecht) ab und lancierte sich in die Rolle des Volkserziehers.<sup>247</sup> Im entfunktionalisierten Musik-Diskurs diente den bürgerlichen Ästhetikern die Kategorie des »Geschmacks« als Begründung für die Ablehnung oder Favorisierung der Musik bestimmter gesellschaftlichen Gruppen und nationaler Eigenheiten.<sup>248</sup>

Diese Distinktionsstrategie des Bürgertums verband sich mit einem hehren Erziehungsideal den niedriger gestellten »Massen« gegenüber<sup>249</sup>, sie hat ihre Vorläufer auch in der platonischen Philosophie.<sup>250</sup> Platon fand, wie auch schon der Pythagoreismus, Musik nützlich

242 Gabriele Klein, *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004, S. 61f.

243 Klein 2004, S. 118.

244 Klein 2004, S. 190.

245 Maase 2001, S. 8.

246 Hecken 2009, S. 18.

247 Maase 2001, S. 8.

248 Andreas Gebesmair, *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Wiesbaden 2001, S. 27ff.

249 Frank Hentschel: *Bürgerliche Ideologie und Musik-Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776 – 1871*, Frankfurt/M. 2006, S. 86.

250 Platon, *politeia* (um 375 v.u.Z.): »Deshalb also, mein Glaukon«, sagte ich, »ist die Erziehung durch Musik so überaus wichtig, weil am tiefsten in die Seele Rhythmus und Harmonie eindringen, sie am stärksten ergreifen und ihr edle Haltung verleihen: solch edle Haltung erzeugen sie, wenn man richtig erzogen wird, wenn nicht, dann die entgegengesetzte. Und zum andern, weil das Fehlerhafte und Schlechte am Kunstwerk wie an der Natur am schärfsten der erkennt, der in der Musik richtig erzogen

(was damals nicht selbstverständlich war) und würdigte deren »erzieherische Funktion«, begründet in ihrer »besondere[n] mimetische[n] Eignung«.<sup>251</sup> Auch nach der Verabschiedung des Mimesis-Konzeptes in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, ausgelöst durch die philosophische »Kritik an der herrschenden Metaphysik und dem Verlust des Glaubens an die kosmische Idee der Totalität seit dem 17. Jahrhundert«<sup>252</sup>, und abgelöst durch den frühromantischen Gedanken der autonomen Kunst, nach dem »das Kunstprodukt eine gänzlich subjektiv durch den schöpferischen Akt des Künstlers geschaffene Entität«<sup>253</sup> sei, blieb der erzieherische Gedanke erhalten. Dabei stellten die bürgerlichen Eliten ihre Distinktionsstrategien als karitative Fürsorge dar, nämlich dem »Volk« Zugang zur »Kunst« zu verschaffen und dadurch zur Entfaltung dessen ästhetischer Genussfähigkeit beizutragen.<sup>254</sup> Das dahinter stehende aufklärerische Ideal war ja von der Prämisse ausgegangen, dass (lebenslange) Bildung dem Menschen zu einer selbstbestimmteren und von Zwängen freieren Lebensführung verhelfen würde.<sup>255</sup> Also musste man »sich zum Volk herablassen, um es hinaufzuziehen« (Schiller), in die Hochkultur, wo eine ideale (und nationale) Einheit von »großem Haufen und gebildeter Klasse« gegen »Buntes«, »Sinnliches«, »Materie«, »zu starke Reize«, und den »Zusammenwurf von Bildern« zu Felde ging.<sup>256</sup> Dieses aufklärerische Ideal von Popularität und seiner Abgrenzung von »Oberflächlichem« war bestimmend für die kulturpolitischen und ästhetischen Debatten der folgenden Jahrhunderte.

Eine Verschärfung der aufklärerischen Ablehnung des Populären trat ein mit der postulierten »Vermassung« der Kultur um 1850<sup>257</sup>, gefördert durch die zunehmende Alphabetisierung der Bevölkerung, neue Medien und die Konzentration der Arbeiterschaft in den Städten.<sup>258</sup> Mit dem Import neuer Modetänze (beispielsweise dem Tango) aus Amerika, die

---

ist, und weil er – aus gerechtem Unwillen darüber, voll Freude das Schöne lobt, es in seine Seele aufnimmt und sich nährt davon und schön wird und trefflich; das Hässliche aber tadelt er mit Recht und hasst es schon in früher Jugend, ehe er noch den Grund zu erfassen fähig ist.« (S.182) »[...] Nirgends rüttelt man an den Gesetzen der Musik, ohne an die wichtigsten politischen Gesetze zu rühren – sagt Damon, und ich glaube es ihm!« (S.211) »[...] sie [die Musik, S.B.] macht ja auch nichts anderes«, sagte er, »als sich Schritt für Schritt einzunisten und in aller Ruhe die Sitten und Lebensgewohnheiten zu unterhöhlen. Von da schreitet sie schon mit mehr Stärke an den täglichen Verkehr heran, von hier zu den Gesetzen und der Verfassung, mit großer Frechheit, mein Sokrates, bis sie schließlich das ganze private und öffentliche Leben umstürzt.« (S. 212), siehe: Karl Vretska (Hg.), *Politeia*, Stuttgart 1982.

251 Jin-Ah Kim, »Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der autonomen Musik«, in: *Die Musikforschung*, 1/2011, S. 28.

252 Kim 2011, S. 33.

253 Kim 2011, S. 41.

254 Maase 2001, S. 10.

255 Reinhardt Koselleck, »Einleitung – Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung«, in: Ders. (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jh., Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, S. 20.

256 Hecken 2009, S. 18.

257 Hans-Otto Hügel, *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln 2007, S. 68.

258 Hecken 2009, S. 17.

in Europa auf große Resonanz stießen, bekam die romantische Unterscheidung zwischen hoher und niedriger Kultur eine neue Nuance: Sie wurde nun auf die internationale Ebene übertragen, dabei Amerika mit der Unterhaltungsindustrie identifiziert und die Hochkultur als (nationale) Identitätsstifterin in Europa verortet.<sup>259</sup> Viele der aus dem 19. Jahrhundert stammenden Kriterien für »typisch deutsche« Musik, wie das der »tief schöpfenden, kunstvoll durchgearbeiteten Musik« und die Ablehnung »effektvoller Instrumentierung« wurden seit den 1920ern als Teil einer nationalistisch-mystisch verklärten deutschen Kultur gegen die mit der »französisch-amerikanischen Zivilisation« verknüpften fortschrittlichen »Massenkultur« ausgespielt.<sup>260</sup> In der SBZ und der DDR wurde diese Sicht in das ästhetische Konstrukt des *Sozialistischen Realismus* integriert, unter anderem über die geforderte Orientierung am »Nationalerbe«.

Um diese Entwicklung, nämlich die fortdauernde Bedeutung des »Nationalen« in der bürgerlichen Musikästhetik, auch in der DDR, verständlich zu machen, möchte ich im folgenden kurz die »nationalen« Kriterien, wie sie im Musikfeld seit 1800 entwickelt wurden, darlegen. Sie waren in der Anfangszeit zur Stärkung des bürgerlichen Selbstverständnisses notwendig und wurden wie gesagt später für die Propagierung eines »Nationalstaates«, in Abgrenzung von der »Massenkultur« genutzt. Musiktheoretiker von Forkel bis Adorno konstruierten das »Deutsche« in der Musik, beispielsweise wenn sie von »Tiefsinn, Arbeit und Gründlichkeit« sprachen.<sup>261</sup> Diese aus der pietistischen Tradition stammenden Werte sind auch tragende Werte des bürgerlichen Selbstverständnisses, wie ich schon weiter oben dargelegt habe. Um sich vom internationalen Klerus und dem in Fürstentümern und Königreichen herrschenden Adel zu emanzipieren, konstruierten die bürgerlichen Eliten einen einheitlichen Sprach- und Kulturraum »Deutschland« und engagierten sich verstärkt ab 1808 für einen modernen Nationalismus, den sie zuerst in intellektuellen Zirkeln und der bildungsbürgerlichen Öffentlichkeit (wie Burschenschaften, Turn- und Gesangsvereinen), später in einer in politischen Vereinen organisierten städtischen Bewegung propagierten.<sup>262</sup> Musik spielte in dieser Entwicklung eine große Rolle: Auf zahlreichen (zensurfreien) wissenschaftlichen Kongressen, Dichter- und Künstlerfeiern, Sängerfesten und in Musikvereinen entwickelte das Bürgertum in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein nationa-

---

259 Frank Trommler, »Mixing High and Popular Culture: The Impact of the Communication Revolution« in: Agnes C. Mueller (Hg.), *German Pop Culture, How »American« is it?*, University of Michigan 2004, S. 41.

260 Silke Wenzel, »Entartung in der Musik. Aspekte eines Begriffssystems«, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), *»Entartete Musik« 1938. Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken 2001, S. 316.

261 Sponheuer 2001, S. 126.

262 Christian Jansen/Henning Borggräfe, *Nation, Nationalität, Nationalismus*, Frankfurt/M. 2007, S. 44.

les Selbstbewusstsein, welches so auf politischem Gebiet noch nicht verwirklicht werden konnte.<sup>263</sup> Auch die Musikgeschichtsschreibung und -kritik diente als Vehikel für bürgerliche Emanzipationsbestrebungen.<sup>264</sup> Der Allgemeine Deutsche Musikverein (ADMV) entwickelte seit seiner Gründung 1861 ein nationales Sendungsbewusstsein der deutschen Musik und unterstützte beispielsweise den Leiter der *Neuen Zeitschrift für Musik*, Franz Karl Brendel, in seiner Förderung der »Neuen Deutschen Schule« (bestehend aus den Komponisten Berlioz (!), Liszt (!) und Wagner), im Glauben, mit dieser eine »universelle« Wirkung auf andere Nationen ausüben zu können.<sup>265</sup>

Wie sahen nun die Bestandteile einer Musik aus, die das »Nationale« repräsentieren sollte? Die Musik sollte zuallererst frei von allen Zwecken sein. Das funktionale Element war ja wesentlicher Bestandteil der Musik an adligen Höfen, in der Kirche und den »niedrigen« Gesellschaftsschichten gewesen. Hatte man beispielsweise noch zu Kants Zeiten die Musik vor allem als Unterhaltung rezipiert<sup>266</sup>, als nur angenehme und eigentlich nebensächliche Kunst<sup>267</sup>, so machte die bürgerliche Musikkritik sie in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zur romantischen (und deutschen) »Leitkunst«. Die als autonom konstruierte Musik wurde so unter der Hand für politische Ziele des Bürgertums funktionalisiert. Auf der einen Seite schien die Musik von ihren kirchlichen und aristokratischen Funktionszusammenhängen befreit<sup>268</sup>, andererseits konnte sie so von der Trivial- und Salonmusik<sup>269</sup>, also der im 19. Jahrhundert aufblühenden »Massenkultur«<sup>270</sup>, abgegrenzt werden.

Um Musik als ernstzunehmende Kunst im romantischen bürgerlichen Kulturfeld zu etablieren, unterschieden die Ästhetiker seit den 1830er Jahren zwischen »unterhaltender« Musik (in der die funktionalen Komponenten überwogen, beispielsweise Tanzmusik) und (ideell autonomer) »ernster« Musik.<sup>271</sup> Was damals unter ersterer verstanden wurde, erhellen die Definitionen der Musiktheoretiker, wie beispielsweise von Eduard Hanslick. Ganz im Sinne der bürgerlichen Autonomieästhetik betonte er die vordergründige Funktionalität der »unterhaltenden« Musik, wahrnehmbar sei vor allem das »Erregende der klanglichen

---

263 Wolfgang J. Mommsen, »Kultur als Instrument der Legimitation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat«, in: Herrmann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 61.

264 Hentschel 2006, S. 467.

265 Elisabeth Janik, *Recomposing German Music*, Leiden/Boston 2005, S. 26.

266 Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, Kassel 1987, S. 82.

267 Sponheuer 1987, S. 33.

268 Gebesmair 2001, S. 27.

269 Norbert J. Schneider, Art. »Trivialmusik«, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musiklexikon* Bd. 4, Mainz 1995, S. 266f.; Hans Heinrich Eggebrecht, Artikel »Salonmusik«, in: Ders./Carl Dahlhaus (Hg.), *Riemann Musiklexikon* Bd. 4, Mainz 1995, S. 86.

270 Garofalo 2001, S. 109.

271 Sponheuer 1987, S. 130, FN 8.

und rhythmischen Reize«. In diesem Sinne funktionale Musik verletze das Autonomieprinzip durch die nicht mehr mögliche ästhetische Distanz der Hörer. Diese zögen deshalb das »elementarische« dem »geistigen Moment« vor, in einer auf »das Einzelne« statt auf »das Ganze« gerichteten Rezeptionshaltung.<sup>272</sup> Hanslick kritisierte also einerseits formale Merkmale, andererseits aber auch den »falschen« Musikgenuss.<sup>273</sup> Wie schon in der Lesewut-Debatte des 18. Jahrhunderts und später in der Medienkritik des 20. Jahrhunderts, gingen auch Hanslick und seine Mitstreiter von tendenziell unmündigen Rezipienten aus. Es ist wahrscheinlich, dass diese Art Musikerziehung vor allem an die Adresse der aufstrebenden Arbeiter gerichtet war. Zusammen mit der Massenkultur-Kritik stellte sie sozusagen eine subtile Form des Klassenkampfes dar. Dieses bürgerliche belehrend-erziehende Musikverständnis findet sich auch bei den TUM-Kritikern der 1950er Jahre.<sup>274</sup> Die Mitte des 19. Jahrhunderts als Folge bürgerlicher Distinktionsstrategien etablierte Trennung zwischen »ernster« und »unterhaltender« Musik hatte eine zunehmende »Intellectualisierung« des Hörprozesses zur Folge, welche sich »durch Entkörperlichung und partielle Entsinnlichung« der Rezeption bemerkbar machte, wie Frank Hentschel konstatiert.<sup>275</sup> Auch das in den 1940ern und 1950ern debattierte sozialistische Ästhetikkonzept orientierte sich an bürgerlichen Strategien des 19. Jahrhunderts.

---

272 Sponheuer 1987, S. 2.

273 Hanslick über die so von ihm bezeichneten »Enthusiasten« im Rausch der Musik: »Halbwach in ihr Fauteuil geschmiegt, lassen jene Enthusiasten von den Schwingungen der Töne sich tragen und schauen, statt sie scharfen Blickes zu betrachten. [...] Das ästhetische Merkmal des *geistigen* Genusses geht ihrem Hören ab; eine feine Zigarre, ein pikanter Leckerbissen, ein laues Bad leistet ihnen unbekümmert, was eine Sinfonie.« Siehe: Eduard Hanslick, »Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst«, in: Klaus Mehner (Hg.), *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*, Leipzig 1982, S. 114 (Hervorhebung im Original).

274 Beispielsweise in Adornos »Hörer-Typologien«. Diese bürgerliche Strategie im Musikediskurs beschränkte sich nicht nur auf Deutschland, für England siehe James Nott, *Going to the Palais. A Social and Cultural History of Dancing in Dance Halls in Britain, 1918-1960*, Oxford 2015, S. 245.

275 Hentschel 2006, S. 123.

## Der Sozialistischer Realismus: ein Kind bürgerlicher Ästhetik?

In den Jahrzehnten, über die ich hier berichte, wurde der Diskussion über den so genannten *Sozialistischen Realismus* (SR) viel Platz eingeräumt. Er war ästhetisches Konzept und Herrschaftsinstrument in einem. Dieses von der Staatspartei in drei Schritten eingeführte Konzept, anlässlich der ersten Zentralen Kulturtagung der SED 1948, dem 3. Parteitag der SED 1950 und dem 5. Plenum des Zentralkomitees (ZK) der SED 1951<sup>276</sup>, bestand nämlich aus uneindeutigen Kategorien und fungierte eher als »bloße Losung im kulturpolitischen Diskurs« denn »als wirklich gefüllter Begriff«, wie Anne Hartmann und Wolfram Eggeling betonen. Gerade in der frühen Nachkriegszeit gab es außer Übersetzungen aus dem Russischen keine eigenständigen Untersuchungen über die genaue Begrifflichkeit des SR.<sup>277</sup> Auch später, in Folge der »Formalismus«-Diskussion, sei der SR »weniger von kunstimmanenten Kriterien« bestimmt gewesen als »vom politischen Kontext des Kalten Krieges«, so Maren Köster. Sie hat keine »präzise Definition der Begrifflichkeiten in den Dokumenten der Formalismuskampagne« gefunden.<sup>278</sup>

Aufgrund dieser kulturpolitisch so gewollten Uneindeutigkeit und der daraus gewonnenen Kontrollfunktion war der SR in der UdSSR sowie in der DDR jahrzehntelang ein wichtiger Diskursstrang im Kultur- und Musik-Feld.<sup>279</sup> Abgesehen von der diktatorischen Komponente des SR gab es von sowjetischer Seite auch den Wunsch, die Deutschen zu besseren Menschen zu erziehen: Ähnlich der *Reeducation* der Amerikaner wurde die *Vo-spitanie v Kultury* von der Besatzungsmacht konzipiert, hatte aber ihre Wurzeln auch in der deutschen Arbeiterkulturbewegung.<sup>280</sup> Nur die Betonung des nationalen Charakters der zukünftigen sozialistischen Musik war neu.<sup>281</sup>

Die Musikwissenschaft nahm in diesem Diskurs eine ambivalente Haltung ein: Einerseits war die Kulturadministration auf Komponisten und Musikwissenschaftler angewiesen, wollte sie ein Ideal »sozialistisch-realistischer Musik« entwerfen. Infolgedessen war, beispielsweise durch Verhandlungsprozesse und Koalitionen, eine (bildungsbürgerliche)

---

276 Preuß 2007, S. 41.

277 Wolfram Eggeling/Anne Hartmann, *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945 – 1953*, Berlin 1998, S. 222f.

278 Maren Köster, *MusikZeitGeschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 – 1952*, Saarbrücken 2002, S. 68.

279 Hartmann/Eggeling 1998, S. 222f.

280 Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte*, Frankfurt/M. 2012, S. 85.

281 Mühl-Benninghaus 2012, S. 113.



Beeinflussung der Parteilinie möglich<sup>282</sup>. Andererseits diente der SR zwar vor allem als politisches Kontrollinstrument, wurde aber von Teilen des Musik-Feldes auch als ernstzunehmende Kunsttheorie interpretiert, »die zu interessanten Arbeiten motivier[en]« konnte, wie David G. Tompkins resümiert.<sup>283</sup> Ein Grund dafür sei gewesen, dass dieses Konzept schon in den 1930er Jahren von vielen deutschen Kommunisten, unter anderem dem späteren Kulturminister Becher oder dem Komponisten und Akademiemitglied Eisler, entwickelt und diskutiert worden sei.<sup>284</sup>

Die feldinternen Definitionskämpfe unter den sozialistischen Musikwissenschaftlern waren nicht förderlich für die Verbreitung des SR-Konzeptes in Schule und Universität. Der noch nicht abgeschlossene Realismus-Diskurs führte unter anderem auch dazu, dass wichtige Buchveröffentlichungen verschoben wurden. So war schon 1953 von der *Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten* eine populärwissenschaftliche Musikgeschichte geplant worden, die bis 1964 nicht erschien. Eine musikwissenschaftliche Enzyklopädie wurde 1960 an der Humboldt-Universität von Ernst Hermann Meyer konzipiert, aber 1962 »auf die lange Bank geschoben«, da »der gegenwärtige Stand der Arbeiten am Fundament der marxistischen Musikforschung nicht ausreich[e], um das wirklich zügige Wachstum eines sozialistischen Musiklexikons zu gewährleisten«.<sup>285</sup>

Das ästhetische Konzept des SR stellt einen mächtigen Diskursstrang in der TUM-Diskussion ab den 1950er Jahren dar. Nach Gunter Schandera handelt sich beim SR um eine »vereinfachende Funktionalisierung der klassischen Ästhetik«, in welcher »Regeln und Konventionen bildungsbürgerlicher Traditionen stilisiert« worden seien.<sup>286</sup> Tatsächlich ist der SR in weiten Teilen kompatibel mit dem bürgerlichen Diskurs, daraus resultierend ergeben sich ähnliche Erziehungsprämissen in Bezug auf die TUM. Auch nahm die bürgerliche Kategorie des »Nationalen« in der Ästhetik des SR einen prominenten Platz ein. So be-

---

282 David G. Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette 2013, S. 15.

283 Tompkins 2013, S. 15f.

284 Tompkins 2013, S. 47.

285 Bettina Hinterthür, *Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre*, Stuttgart 2006, S. 497.

286 Gunter Schandera, »Zur Resistenz bildungsbürgerlicher Semantik in der DDR der 50er und 60er Jahre«, in: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hg.), *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachverwalter*, Wiesbaden 2002, S. 170.

tonten Lenin<sup>287</sup>, Stalin<sup>288</sup> wie auch dessen Kulturkommissar Shdanow<sup>289</sup>, der für die Verbreitung des SR-Konzeptes in den besetzten Gebieten Europas nach 1948 sorgen sollte, die Bedeutung der eigenen Tradition der jeweiligen Länder für die Entwicklung einer sozialistischen Kunst.

Schon die Vorläufer des SR, die materialistischen Ästhetiken des 19. Jahrhunderts, waren von bürgerlichen Ideen beeinflusst.<sup>290</sup> Dazu gehörte auch die Aneignung des »klassischen Erbes«, wie sie in den Arbeiterchören verwirklicht wurde.<sup>291</sup> Im Deutschen Arbeiter-Sängerbund (DAS) beispielsweise verdrängte spätestens in den 1920er Jahren der bürgerliche »Hochkulturkanon« (»große« klassische Volksmusik) endgültig die Tendenzmusik (das politische Liedgut)<sup>292</sup>, auch nationalistische Tendenzen flossen mit in die Programmgestaltung ein.<sup>293</sup> Nach 1945 distanzieren sich die Kommunisten zwar von einem Großteil der »dahinsiechenden« bürgerlichen Kunst weil, was der Begriff der »Parteilichkeit« im SR erklären soll, ein Zusammenhang zwischen der politischen Einstellung des Künstlers und der Qualität seiner Musik angenommen wurde. Trotzdem blieben Überzeugungen des bürgerlichen Musikverständnisses im SR erhalten, wenn er beispielsweise die Orientierung am humanistischen Ideal forderte. So galt das »klassische Erbe« (z.B. die »nationale Volksmusik«) als Vorbild einer Kultur, an welche die »Masse« durch »erschwingliche Konzerte [und die] Unterstützung der Laienmusik«<sup>294</sup> herangeführt werden sollte (eben entsprechend dem bürgerlichen Volkserziehungsgedanken). Zur Erbe-Diskussion gehörte auch die Einbindung des Humanismus, hergeleitet »von Lebens- und Sinnvorstellungen der Antike, der Renaissance« bis zur Weimarer Klassik.<sup>295</sup> Dabei ging es in der Kulturpolitik vor allem um das humanistische Bildungsprogramm, wie es 1808 von F. I. Niethammer eingeführt und

---

287 Anna-Sabine Ernst, »Erbe und Hypothek: (Alltags-)kulturelle Leitbilder in der SBZ/DDR 1945-1961«, in: Stiftung mitteldeutscher Kulturrat (Hg.), *Kultur und Kulturträger in der DDR: Analysen*, Berlin 1993, S. 16.

288 In Stalins Schrift *Marxismus und die nationale Frage* (1913). Vgl. Meyer 1952, S. 170. Die Bedeutung der nationalen Souveränität für den Sozialismus wurde schon in der Zweiten Internationale festgelegt. Vgl. Michael Hardt/Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M. 2002, S. 125.

289 Reginald Rudolf, »Diskussion über Tanzmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 9/1952, S. 23f.

290 U. a. greifen sie auf junghegelsche Motive bei Adolf Bernhard Marx und Franz Brendel zurück, vgl. Bernd Sponheuer 1987, S. 166.

291 Janik 2005, S. 51.

292 Eckhard John, *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 – 1938*, Stuttgart 1994, S. 305.

293 Janik 2005, S. 57.

294 Meyer 1952, S. 170.

295 Horst Groschopp, *Der ganze Mensch. Die DDR und der Humanismus – Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte*, Marburg 2013, S. 30.

später von Marx rezipiert wurde.<sup>296</sup> Hier stand der ganze Mensch im Mittelpunkt, körperlich und seelisch.<sup>297</sup>

In dieser Tradition sind die drei wichtigsten ästhetischen Prämissen des SR zu sehen, die 1932 zuerst für die Literatur festgelegt wurden<sup>298</sup>: nämlich das »Typische«<sup>299</sup>, die »Parteilichkeit«<sup>300</sup> und die »Volksverbundenheit«.<sup>301</sup> Über den Begriff der »Volksverbundenheit« war das »Nationale« im SR erhalten geblieben: Den Komponisten und der Musikwissenschaft war dadurch die Pflicht auferlegt, den Arbeitern die »richtige« Kunst nahe zu bringen. Der Künstler solle im »nationalen Rahmen« zu »seinem Volk statt zum Volk überhaupt« sprechen<sup>302</sup>, wie auch die Wissenschaft eine »große positive deutsche Musiktradition volkstümlich beschreiben« solle.<sup>303</sup>

Der Begriff der »Parteilichkeit«, also die These, dass jede Art von Musik politisch sei, führte zur Ablehnung der »imperialistischen Musikindustrie«. Eine der Ursachen (neben den bürgerlichen Ressentiments) für die negative Einschätzung der TUM aus Sicht der sozialistischen Politik und Musikwissenschaft war die so genannte »Diversionsthese«, nach welcher die Expansion westlicher Musikkonzerne mit »verdeckter Kriegsführung« gleichzusetzen sei. Pate stand hier die Klassenkampf-Theorie Stalins: Für ihn waren Verbrechen Ausdruck des Klassenkampfes, hervorgerufen durch die Einwirkung des »Klassenfeindes«, unter anderem, und das ist in diesem Zusammenhang wichtig, durch verbreitete »falsche Moralvorstellungen« in den westlichen Medien.<sup>304</sup> Bei beiden Thesen handelt es sich um

---

296 Groschopp 2013, S. 32.

297 Groschopp 2013, S. 34.

298 Preuß 2007, S. 41.

299 »[...] (lenkt) den Blick auf eine tiefere, wahrheitsgemäße Erkenntnis und Wertung wirklicher Zusammenhänge und Beziehungen, auf eine wahrheitsgetreu verallgemeinerte Erkenntnis des Lebens, [...]«, dabei wird »das Allgemeine durch das Besondere« ausgedrückt. Es ist keine den »ästhetischen Werten übergeordnete Beziehung«, sondern eine »besondere, wesentliche Bestimmung« (wie bei Parteilichkeit Betonung des Wesens und Verneinung des Einflusses oder Bestimmens von außen), vgl. Harald Bühl/Dieter Heinze, *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1970, S. 520, Art. »Typisches«.

300 Ohne Übereinstimmung des Künstlers mit den Zielen der Partei (die Kunst als Waffe) ist kein sozialistischer Ideengehalt (Interessen des werktätigen Volkes) der Kunst möglich. (Bühl/Heinze 1970, S. 413, Art. »Sozialistische Parteilichkeit«). Das heißt es wird die ästhetische These vertreten, dass das Kunstwerk so wird wie der Künstler es plant. P. ist auch ein pädagogisches Ziel zur Erziehung einer sozialistischen Gesellschaft »[...] Menschen, die als Herren über die Natur, ihr eigenes gesellschaftliches Schicksal und über sich selbst denken, handeln und fühlen, die ihre eigenen gesellschaftlichen Beziehungen tief humanistisch und kulturvoll gestalten«. Wenn der Künstler von den Idealen überzeugt ist, wirkt die P. unbewusst: Das »Verschmelzen« mit dem Parteistandpunkt fördert die »Ausweitung auf neue Lebenserscheinungen«, ein »zutiefst schöpferischer Vorgang«. P. ist »keine ideologische Aussage oder Absicht«, sondern »durchdringt alle ästhetischen Elemente«.

301 Das Kunstwerk verleiht den »tatsächlichen Interessen« des Volkes Ausdruck (Bühl / Heinze 1970, S. 564, Art. »Volksverbundenheit«). Die »[...] Einheit [...] zwischen dem künstlerischen Volksschaffen und der sogenannten professionellen Kunst« muss durch »stetige Qualifizierung der ästhetischen Bedürfnisse und der künstlerisch-ästhetischen Bildung der breitesten Massen« hergestellt werden.

302 Meyer 1952, S. 157, Hervorhebung von mir.

303 Meyer 1952, S. 166.

304 Janssen 2010, S. 193.

eine Zuspitzung der damals und heute noch weit verbreiteten Mediengewalt-Debatte: Im Mediengewaltdiskurs werden seit dem Phänomen »Lesesucht« im 18. Jahrhundert »gefährlich[e], weil kommerziell bestimmt[e]« Medien »kindlich-unschuldigen Mediennutzer[n]« gegenübergestellt und negative moralische Folgen für Letztere postuliert. Niederschlag fand diese Konstruktion auch im Konzept des sozialen Lernens aggressiven Verhaltens, welches sich beispielsweise auch in der um 1950 populären behaviouristischen Sozialpsychologie wiederfindet.<sup>305</sup>

Die moderne Massenkultur hatte in ihrer das Individuum betonenden, antiautoritären Missachtung moralischer, sozialer und kultureller Normen<sup>306</sup> seit den 1920ern immer wieder für heiße Diskussionen im Generationskonflikt<sup>307</sup> gesorgt, und wurde nun zu einem kulturpolitischen Kampfbegriff im Kalten Krieg umfunktioniert<sup>308</sup>: Beispielsweise verhindere sie die »Erziehung der Jugend zu sozialistischen Bürgern«. Auch in der Musikwissenschaft wurde die »Diversionsthese« in diesem Sinne interpretiert<sup>309</sup> und daraus ein bis 1989 immer wieder benutztes Erklärungsstereotyp entwickelt: Der Feind plane »Stützpunkte unter der Jugend zur Vorbereitung des verdeckten Krieges«<sup>310</sup> und nutze beispielsweise jazzaffine TUM als »psychologische Waffe im Kampf der Systeme«.<sup>311</sup> Die ungenügende wissenschaftliche Konkretisierung des SR schuf die Grundlage für die Einflussnahme des politischen Feldes auf den sozialistischen TUM-Diskurs. In seiner Funktion als »politisches Instrument zur Reglementierung des künstlerischen Lebens«, nicht als ästhetische Kategorie<sup>312</sup>, wurde er beispielsweise für die Rechtfertigung von Auftritts- oder Aufführungsverboten missbraucht.<sup>313</sup>

Der SR wurde im Rahmen der »Formalismusdebatte« in den öffentlichen TUM-Diskurs integriert. Den Anfang machte ein eher allgemein gehaltener Artikel von »N. Orlow« in der SMAD-Zeitung *Tägliche Rundschau*.<sup>314</sup> Ein rundfunkkritischer Artikel im selben Medium

305 Isabell Otto, *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*, Bielefeld 2008, S. 133.

306 Fluck 2004, S. 25.

307 Fluck 2004, S. 33.

308 So vom Kulturminister Abusch, der 1950 die »kosmopolitische Boogie-Woogie-Kultur« als »Barbarisierung des nationalen Kulturerbes« bezeichnete, vgl. Ernst 1993, S. 55.

309 Auf der Gründungskonferenz des VdK (April 1951) vom Musikwissenschaftler Georg Knepler am Beispiel des Bebop erläutert.

310 Zit. bei: Michael Rauhut, »Kleine Fluchten – Vom Blues einer unruhigen Jugend«, in: Ders./Thomas Kochan, *Bye Bye, Lübben City – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2004, S. 52.

311 Rauhut 1993, S. 20.

312 Ernst 1993, S. 22.

313 Exemplarisch kann dafür die Debatte um die Oper *Lukullus* von Bert Brecht und Paul Dessau 1953 gelten, vgl. Preuß 2007.

314 Pseudonym für Semjonow (Buchbinder 2011) oder Magritz, Meyer, Knepler (La Presti 2000, bezugnehmend auf frühere Autoren) oder alle zusammen (ebd.). Maren Köster hält Orlow für ein »Sammelpseudonym«, unter dem »mindestens 50 Autoren« Leitartikel mit den Positionen der SMAD, der SKK

kurze Zeit darauf konkretisierte das Gesagte in Bezug auf die TUM: »Die Rettung, Erhaltung und Entwicklung der deutschen Kultur gehört zu den vordringlichsten Aufgaben der Deutschen Demokratischen Republik. [...] Aufklärung auf dem Gebiet der Musik setzt die Erziehung durch hervorragende Werke der klassischen wie der Volkskunst voraus, um im Volke guten und gesunden Geschmack zu entwickeln«, so die sowjetischen (wahrscheinlich bildungsbürgerlich erzogenen) Autoren.

Beim Berliner Rundfunk seien aber die Sendungen »ohne jeden Plan, oder nach Plänen, die mit den Aufgaben der Republik auf dem Gebiet der Massenaufklärung nichts zu tun haben«, konzipiert. Durch »unerfahrene Mitglieder der Musikabteilung« (nämlich statt »fortschrittlichen Musikern und Musikexperten« »zweifelhafte Elemente aus westdeutschen Varietés und Kabaretts«) sei die Musik des Berliner Rundfunks »mehr und mehr amerikanisiert« worden, unter anderem durch Musiksendungen mit »antinationalem und volksfeindlichem Charakter«. »Bei den Sendungen dieser Art und im Charakter der Ausführung herrsch[t]en Schablone, Banalität, Primitivität und Monotonie. Häufig [würde] diese Musik von einer unwahrscheinlich wilden Tanzmusik im Stil des abscheulichen amerikanischen Jazz abgelöst«. »Kein Gebrauch« dagegen werde von »Zusammenstellungen aus deutschen Operetten, von Arien, von Filmmusik oder von Fantasien über beliebte deutsche Volkslieder gemacht«, deshalb sei »der entschlossene Kampf gegen die geschmacklose amerikanische Jazzmusik (Boogie-Woogie usw.)« nötig.<sup>315</sup> Auf diesen Artikel und die dahinter stehende Auffassung trifft zu, was Thomas La Presti in Bezug auf den Formalismus-Beschluss des ZK der SED formuliert, in Übereinstimmung mit dem von mir weiter oben Ausgeführten. Der Beschluss vom März 1951, der die vorläufige Festigung des SR-Strangs im zeitgenössischen TUM-Diskurs darstellt, sei die in Gesetze gegossene »Vermengung von bildungsbürgerlichen Traditionen, Elementen aus Ästhetikdebatten [...] der Arbeiterbewegung und einer diktatorischen Praxis im Kalten Krieg«.<sup>316</sup>

---

und der KPdSU schrieben, siehe Köster 2002, S. 76.

315 S. Timofejew, W. Nikolajew, »Gegen Boogie-Woogie – für klassische und Volksmusik«, in: *Tägliche Rundschau*, Nr. 46 vom 23.2.1950, S. 4.

316 Thomas La Presti, »Bildungsbürgerliche Kontinuitäten und diktatorische Praxis: Kulturpolitik in der DDR der 1950er Jahre«, in: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 32.

## **Die Legitimierung des »Jazz« als Hochkultur: der jazzaffine Strang des TUM-Diskurses vor 1945**

Nachdem ich im Methodenkapitel die Möglichkeit und die Bedingungen eines Diskurswandels dargelegt habe, möchte ich an dieser Stelle der Arbeit versuchen, den Punkt zu fixieren, an dem im Musik-Feld eine Neubewertung der verschiedenen Positionen in Bezug auf das Verhältnis zur jazzaffinen TUM stattfand. Als äußere Faktoren, die diesen Wechsel des Aggregatzustandes im Feld beeinflussten, sehe ich die neue Medienentwicklung seit den 1920ern, die steigende Popularität der jazzbeeinflussten TUM und die politische Entwicklung im Kalten Krieg, die im politischen Feld und dadurch auch im Interdiskurs (Link) des Alltags die nach Europa transferierten afroamerikanisch beeinflussten Moden thematisierte. Die Akteure im Musikfeld, »Etablierte und Herausforderer«<sup>317</sup>, sahen sich so gezwungen, auf die Erschütterungen im Feld zu reagieren und den Wandel des TUM-Diskurses voranzutreiben.

Bei diesem Diskurswandel handelte es sich um ein weltweites Phänomen, das etwa zur gleichen Zeit stattfand: etwas eher in Europa, danach in den USA. Im Musik-Diskurs auf beiden Seiten des Atlantiks dominierten zu dieser Zeit bürgerliche Hochkultur-Diskursstränge das Geschehen, welche die jazzaffine TUM aus kulturellen, nationalen und rassistischen Gründen ablehnten. Weiter oben habe ich versucht das darzulegen. Bei der Legitimierung des »Jazz« als Hochkultur spielt die Transkulturations-Dynamik zwischen alter und neuer Welt eine große Rolle, in diesem Fall die Metamorphose der »Jazz«-Diskussion durch das »Hin- und Herschwappen« des Diskurses über den Atlantik.

Wie Marc Fabian Erdl und Armin Nassauer in ihrer Studie konstatierten, führte die »Auseinandersetzung um den Jazz« zu einer »Transformation des bildungsbürgerlichen Habitus«<sup>318</sup>. Dieser Diskurswandel wurde beeinflusst durch und führte zu einer erweiterten Auffassung bürgerlicher Musikvorlieben. In dieser Zeit entstanden die ersten kulturellen »Allesfresser« nach Petersons Definition. Dem ist hinzuzufügen, dass der Grund und Anstoß für diesen Wandel nicht der »Jazz« gewesen ist, wie wir ihn heute definieren würden, sondern die jazzaffine TUM; war doch eine Trennung der verschiedenen jazzaffinen Sub-

---

317 Neil Fligstein, Doug McAdam, »Grundzüge einer allgemeinen Theorie strategischer Handlungsfelder«, in: Stefan Bernhard, Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.), *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1: Der programmatische Kern*, Wiesbaden 2012, S. 64.

318 Marc Fabian Erdl, Armin Nassauer, »Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute«, in: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hg.), *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachverwalter*, Wiesbaden 2002, S. 185.

genres materiell nicht möglich, sondern nur diskursiv. Und eben diese diskursive Auseinandersetzung zwischen den verschiedenen Akteuren im Musikfeld führte zu einem Herausschälen einer besonderen »Jazz«-Definition, in Abgrenzung zu »minderwertigeren« Genrebestandteilen (wie beispielsweise der Tanzbarkeit). Am Ende dieser Entwicklung stand eine vorläufige (weil der Diskurs und das Feld immer sich wandelnde Konstrukte sind) Definition des »Jazz« als Teil der bürgerlichen Hochkultur.

In der deutschsprachigen Publizistik habe sich um 1953 diese Trennung zwischen »Jazz« und populärer Musik etabliert, so Jürgen Arndt, welcher sich auf Adorno, Berendt, Slawe, Twittenhoff und Sargeant bezieht.<sup>319</sup> Dem stimme ich zu, auch was Arndts Einsicht betrifft, die »Jazz«-Enthusiasten, also die Fans und »Herausforderer« im Musik-Feld, hätten damit das romantische Prinzip der autonomen Instrumentalmusik auf den »Jazz« übertragen.<sup>320</sup> Die diskursiven Grundlagen für diesen ersten Fall von Petersonscher »Allesfreserei« wurden jedoch schon in den 1930er Jahren gelegt.<sup>321</sup> Von Anfang an, seit die afro-amerikanisch geprägte TUM in Deutschland und Europa Fuß gefasst hatte, waren beide Diskurspositionen vertreten, die ablehnende und die befürwortende. Erstere habe ich schon erörtert, an dieser Stelle möchte ich auf die Position eingehen, die den »Jazz« als legitimes und auch wichtiges Element in der »nationalen« TUM propagierte.

Ganz zu Beginn dieser Entwicklung wurde der »Jazz« (damals vor allem der *Ragtime*) als »Musik der Wilden« interpretiert und von der musikalischen Avantgarde als willkommenes Aphrodisiakum genutzt. Nach Samir Dayal ist das Konzept der *blackness* als Gegensatz zur Zivilisation schon bei Kant zu finden und bei Hegel zu der Formel transformiert worden, der »Afrikaner« sei bestimmt durch seine »unreflektierte Naturverbundenheit«.<sup>322</sup> Diese klassisch-romantische Philosophietradition prägte auch die erste Begeisterung für den »Jazz« in moderner Kunst, Musik und Dada um 1910: Hier gesellte sich zum faszinierenden »Primitivismus« des »Jazz« dessen Konstruktion als »Signum der Moderne«.<sup>323</sup>

Die Rezeption des »Jazz« als Bestandteil jazzaffiner TUM begann in Deutschland kurz nach dem Ersten Weltkrieg.<sup>324</sup> Zwischen 1925 und 1930 erreichte das Diskursgeschehen im

---

319 Jürgen Arndt, »Schlager, Jazz und Argumente: 1953 und 60 Jahre danach oder: Als der Jazz seine Stimme verlor«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz Debates/Jazzdebatten*, Darmstadt 2014, S. 28.

320 Arndt 2014, S. 31.

321 1932 wurde der weltweit erste *Hot Club* in Belgien gegründet, in Brüssel von André Ache.

322 Samir Dayal, »Blackness as Symptom. Josephine Baker and European Identity«, in: Heike Raphael-Hernandez, *Blackening Europe. The African American Presence*, London 2004, S. 43.

323 Jed Rasula, »Jazz as Decal for the European Avant-Garde«, in: Heike Raphael-Hernandez, *Blackening Europe. The African American Presence*, London 2004, S. 14.

324 Hoffmann 2003, S. 20.

Musik-Feld einen ersten Höhepunkt. In diesem Zeitraum wurden in Musikzeitschriften die meisten Artikel zu diesem Thema veröffentlicht.<sup>325</sup> Schon zu diesem Zeitpunkt ist ein Wandel im TUM-Diskurs feststellbar. Es gab viele Musikjournalisten, die beispielsweise versuchten, den »Jazz« historisch als Teil der Hochkultur zu legitimieren.<sup>326</sup> Er wurde mit der *Cantus-Firmus*-Kunst des 15. Jahrhunderts verglichen, mit den Verzierungstechniken des 18. Jahrhunderts (Carl Schmidt), oder der Tradition des Clarinblasens (Hans-Heinz Stuckenschmidt).<sup>327</sup>

In diesem Zeitraum erschienen auch neun ausführliche Bücher zum Thema, davon fünf auf Deutsch.<sup>328</sup> Eines davon war das 1925 erschienene *Jazzbuch* des Musikpädagogen und Publizisten Alfred Baresel. Es enthielt ein Kapitel über die »Rechtfertigung und Zukunft des Jazz«, welches hauptsächlich als praktische Anleitung für Musiker und Arrangeure konzipiert war. Im Gegensatz zu den Kritikern, die im »Jazz« nur eine »Funktionsmusik« sahen, die nicht vom Standpunkt der Kunstmusik aus gedeutet werden könne, interpretierten die Befürworter den »Jazz« als grundlegend neue Form des Musizierens.<sup>329</sup> In jedem Fall war man sich einig, dass der »Jazz«, um als seriöse Musikform gelten zu können, vom Tanz getrennt werden müsse.<sup>330</sup> Eine erste Publikation, welche den später dominierenden Diskursstrang vertrat, nämlich die Unterscheidung zwischen »authentischem« und »kommerziellem« »Jazz«, erschien 1934 in Frankreich.<sup>331</sup> Um diese Zeit bereits macht Bernd Hoffmann eine »Jazzmüdigkeit« in der deutschen Publizistik aus.<sup>332</sup> Für mich ein untrügliches Zeichen für den Verlust der »Jahrmarktsaura« des »Jazz« und der Beginn seiner Eingliederung in den Hochkulturdiskurs, die die Verwendbarkeit des »Jazz« als distinktiven Gegenstand zum Ziel hatte.

Dass diese Entwicklung schon in den 1930er Jahren Veränderungen im Musikdiskurs bewirkte, lässt sich auch an der Normalisierung<sup>333</sup> der »Jazz«-Debatte festmachen. Der europäische und deutsche Musikmarkt war zu dieser Zeit schon so weit internationalisiert, dass der »Jazz« (oder das was darunter verstanden wurde) nicht mehr als Aufreger taugte. Für diesen Befund sprechen neben den ersten Versuchen, »Jazz« als Hochschulfach zu etablieren sowie den vielen »Hot-Club«-Gründungen<sup>334</sup> auch der Umgang der nazistischen

---

325 Hoffmann 2003, S. 62.

326 Schröder 1990, S. 313.

327 Schröder 1990, S. 333.

328 Hoffmann 2003, S. 66.

329 Schröder 1990, S. 347.

330 Schröder 1990, S. 363.

331 Hughues Panassié, *Le Jazz Hot*, Paris 1934.

332 Hoffmann 2003, S. 63.

333 Zu diesem Begriff vgl. Link 1997.

334 Vgl. beispielsweise Schwab 2005.



Diktatur mit diesem Thema. Da zu diesem Komplex schon eine umfangreiche Literatur existiert, möchte ich nur kurz darauf eingehen.

Zwar gab es auch nach 1933 noch ab und an Versuche, an die hitzigen »Jazz«-Debatten der 1920er Jahre anzuknüpfen, vor allem was ihre rassistischen Konnotationen mit dem »Wilden« und »Unzüchtigen« betraf.<sup>335</sup> Als Interpretationsstil war er aber schon zu sehr verbreitet, um das Musikleben von allem Jazzigen »reinigen« zu können. Natürlich gab es Restriktionen, was die Auftritte und Aufführungen jüdischer, afroamerikanischer, ab 1942 auch aller englischen und amerikanischen Musiker und Kompositionen betraf. Davon profitierten jedoch etliche deutsche »arische« Musiker, die das »Jazz«-Idiom schon verinnerlicht hatten, und der Pragmatismus der Behörden (allen voran die RMK) führte dazu, dass dieser Interpretationsstil eben nicht verboten, sondern gefördert wurde.

Der Umgang der Behörden mit diesem Thema ähnelt der Herangehensweise nach 1945: Einerseits wurden öffentlich vollmundig Verbote ausgesprochen, wie das des »Niggerjazzes« im Rundfunk 1935. Deren Realisierung scheiterte aber an fehlenden Definitionen des zu verbotenden Gegenstandes einerseits und andererseits an fehlendem Willen der Verantwortlichen, diese, einem Teil der Deutschen ans Herz gewachsene Musik aus den Rundfunkprogrammen zu entfernen. Axel Jockwer zitiert dazu Fritz Stege, der im *Prüfungsausschuss für Tanzmusik* die Kategorien für die zu verbietende Musik festlegen sollte: Die »Schwierigkeiten« begannen, »wenn es sich darum handelt, die Grenzen des Jazz festzustellen und ›Jazz‹ vom ›Nigger-Jazz‹ streng zu unterscheiden«. Realistischer schien den Behörden, die Kapellen hinsichtlich ihres Vortragsstiles zu bevormunden, dieser sei »entscheidender [...] als die Komposition«. Dieser deutsche Vortragsstil solle sich durch »klare Notentreue« und fehlende »Übertreibungen der Improvisation« auszeichnen, so das Wunschbild von Stege. »Die ›harmonische Bereicherung‹ und den ›fortschrittlichen Rhythmus‹ [des »Jazz«, S.B.] wolle man jedoch ›keineswegs‹ verbannen«, so der »Obmann des Rundfunkausschusses der Reichsmusikkammer« bei Jockwer.<sup>336</sup> Es ging den Behörden der nazistischen Diktatur in der »Jazz«-Diskussion also nicht um die Musik an sich, sondern (wie später auch in der SBZ und frühen DDR) um die Nutzung des Begriffsfeldes »Jazz« im politischen Diskurs, um die Ablehnung dessen, was die Gegenseite mit diesem Begriff assoziierte: das Ideal einer freien, modernen und demokratischen Gesellschaft.

In den frühen 1930ern wurde der »Jazz« in Europa durchdefiniert (federführend durch die französischen »Enthusiasten« Panassié und Delaunay), und beeinflusste dann die US-

---

335 Beispielsweise das »Rundfunkverbot« Hadamowskys 1935 (welches sich aber nicht realisieren ließ) oder der volksverhetzenden Ausstellung »entarteter« Musik 1938.

336 Jockwer 2004, S. 308f.

amerikanische »Jazz«-Diskussion. Eine starke Diskursposition hatte die englische Zeitschrift *Melody Maker* inne, welche auch von deutschen Fans wie Horst H. Lange gelesen wurde.<sup>337</sup> Die 1926 für den Nischenmarkt einer »Enthusiasten«-Mittelschicht gegründete Zeitschrift förderte den »authentischen Jazz«.<sup>338</sup> Leonhard Feathers und John Hammond, die einflussreichsten amerikanischen Kritiker der Swing-Ära, hatten zuvor in dieser und anderen englischen Zeitschriften publiziert und für englische Plattenfirmen produziert.<sup>339</sup> Sie brachten den Trend der hochkulturellen Aneignung des »Jazz« aus Europa mit; in den USA wurde er eher mit Drogenabhängigen in Verbindung gebracht.<sup>340</sup>

Laut John Gennari spielten diese Kritiker in den USA der 1930er Jahre eine große Rolle, wenn es um die Definition von »Jazz« und Nicht-»Jazz« ging.<sup>341</sup> Sie waren Weiße, wie auch die Herausgeber von »Jazz«-Zeitschriften, Tonstudios oder Managements.<sup>342</sup> Außerdem standen sie der kommunistischen Partei nahe, dies förderte und bedingte wahrscheinlich ihr Interesse an der Kultur der »unterdrückten Neger«. Hammond publizierte in Magazinen der amerikanischen kommunistischen Partei (CPUSA)<sup>343</sup>, war aber gegen die in der kommunistischen Partei dominierende »Jazz«-Abneigung (»Jazz« als »verkommene kommerzielle Massenkultur«). Stattdessen setzte er sich für die Interpretation des »Jazz« als »authentische Volksmusik der schwarzen Arbeiterklasse« ein, im Gegensatz zur kritikwürdigen »sweet music«, eine Sicht, wie sie von dem so genannten »harlem branch« der CPUSA vertreten wurde.<sup>344</sup> Die Zuschreibung von Authentizität als einem wichtigen ästhetischen Kriterium der bürgerlichen Musik wurde nun auch auf den »Jazz« ausgedehnt: Neben der kommerziellen *sweet music* waren unter anderem Jitterbug-Tänzer oder weiße Musiker suspekt.<sup>345</sup>

Die kommunistische Zeitschrift *New Masses* sponserte 1938/39 Konzerte mit »schwarzer Volksmusik«, die »die lange Tradition des Jazz« vom Swing bis zu den »Sklaven-Spirituals« demonstrieren sollten und von Hammond organisiert wurden.<sup>346</sup> Eben diese Strategie der Einführung des »Jazz« in hochkulturelle Sphären durch seine Interpretation als geschichtsträchtige Volksmusik wurde später auch von den »Jazz«-Enthusiasten der 1950er

337 Horst H. Lange, *Comics, Jazz und irre Zeiten. Aus dem Leben eines unangepassten Berliners*, Gelnhausen 2000, S. 71.

338 Adrian Horn, *Jukebox Britain. Americanisation and Youth Culture 1945-1960*, Manchester 2009, S. 16.

339 John Gennari, *Blowin` Hot and Cool. Jazz and its Critics*, Chicago 2006, S. 19.

340 Gennari 2006, S. 20.

341 Gennari 2006, S. 3.

342 Gennari 2006, S. 9.

343 Gennari 2006, S. 26.

344 Gennari 2006, S. 34.

345 Keir Keightley, »Reconsidering Rock«, in: Simon Frith, Will Straw, John Street (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, New York 2001, S. 111.

346 Gennari 2006, S. 44.

Jahre in der DDR angewendet. 1935 wurde in den USA die Gesellschaft *United Hot Clubs of America* von John Hammond, George Frazier, Marshall Stearns und Milt Gabler nach französischem Vorbild gegründet. Leitend dafür war die »Überzeugung, dass Jazz ein kulturelles Objekt sei, was man studieren kann«.<sup>347</sup>

Neben »informeller Jazzpädagogik« engagierten sich die amerikanischen *Hot Clubs* (wie auch zuvor die europäischen) für Neuauflagen alter »Jazz«-Aufnahmen: Viele der nun als »classic jazz« kanonisierten frühen Aufnahmen des *New Orleans*- und *Chicago*-Jazz waren schon in den späten 1930ern vergriffen. Gabler und Stearns überzeugten die Plattenfirmen *Columbia*, *Victor* und *Decca*, diese Aufnahmen neu zu produzieren, mit dem Versprechen, mindestens 1000 Kopien jeder Aufnahme zu kaufen.<sup>348</sup> Dabei war Panassiés *Le Jazz Hot* für diese amerikanischen »Jazz«-Fans eine wichtige diskographische Grundlage.<sup>349</sup>

Angestoßen durch die Rezeption der europäischen Diskussion kam es in den späten 1930ern in New York zu einem *New-Orleans*-Revival, welches als Initiative von Sammlern entstanden war und durch das Buch *Jazzmen* von Ramsey jr. (1939) einen angemessenen Ausdruck fand.<sup>350</sup> Daraus entwickelte sich von 1942 bis 1946 ein erster »Jazzkrieg« zwischen Traditionalisten und Swingfans<sup>351</sup>, der sich ab 1947 zu einem Disput zwischen Bebop- und Dixielandanhängern wandelte.<sup>352</sup> Louis Armstrong musste dabei als »Speerspitze der Bebop-Gegner« herhalten.<sup>353</sup> Spätestens an diesem Punkt gelang die Etablierung des »Jazz« als Hochkultur: Er wurde nun als historisierter Stilpluralismus wahrgenommen<sup>354</sup> und verlor durch die moderne Nicht-Tanzbarkeit (Bebop statt Swing) sein Massenpublikum.<sup>355</sup> Erst in dieser Definition eignete er sich als hochkultureller Distinktionsgegenstand.

Die amerikanische Entwicklung beeinflusste wiederum nach dem Zweiten Weltkrieg das europäische Musikleben, so veränderte sich in den 1940ern auch das deutsche TUM-Feld. Junge Leute, die mit dem Swing aufgewachsen waren, entwickelten Strategien, um ihrer Musik eine Daseinsberechtigung als ernstzunehmender Kunst zu erstreiten. Überall in Deutschland waren schon in den 1930er Jahren *Hot Clubs* gegründet worden.<sup>356</sup> In diesen Clubs entwickelte sich nun in Bezug auf die TUM eine verfeinerte Variante der »Jazz«-Be-

---

347 Gennari 2006, S. 75.

348 Gennari 2006, S. 76.

349 Gennari 2006, S. 79.

350 Jan Bäumer, *The Sound of a City? New York und Bebop 1941 – 1949*, Münster 2014, S. 316.

351 Bäumer 2014, S. 317.

352 Bäumer 2014, S. 324.

353 Bäumer 2014, S. 326.

354 Bäumer 2014, S. 329.

355 Bäumer 2014, S. 332.

356 Lange 1996, S. 213.

geisterung. Die Fans mutierten zu Plattensammlern, die versuchten, TUM in das klassisch-romantisch-bürgerliche Musikverständnis zu integrieren, indem sie wie in den USA die Musik von der dazugehörigen Mode und den Tänzen isolierten und eine sitzende konzentrierte Hörhaltung bevorzugten. Dafür steht die Übernahme der oben erwähnten diskursiven Trennung zwischen »authentischem«, »volkstümlichem« und »kommerziellem« »Jazz«. Vor allem dessen ältere Stilarten und nicht der »kommerziellere« Swing wurden in den europäischen *Hot Clubs* gespielt.<sup>357</sup>

### **Exkurs: Theodor W. Adornos »Jazz«-Rezeption als kultursoziologisches Dilemma und Bourdieus Distinktionsmechanismus als phänomenologisch konzipierte Unhin-tergebarkeit aller Wahrnehmung**

Die »Jazz«-Kritik Adornos ist in der Musikwissenschaft und Musikpublizistik mittlerweile zum geflügelten Wort geworden, seine Kritiker und Befürworter sowie deren Argumente brauche ich deshalb hier nicht noch einmal zu erwähnen. Mich interessiert an dieser Stelle, ob und wie sich Adorno zu der hochkulturellen Legitimation des »Jazz«, die schon in den 1930er Jahren im Schwange war, argumentativ verhalten hat. Hier zeigt sich, dass seine Ablehnung dieser Musik nicht so rigoros war, wie sie heute interpretiert wird. Adorno wechselte zwischen den Positionen der »Etablierten« und »Herausforderer« im Musikfeld hin und her.

Auf der eine Seite beispielsweise bestätigt er die Möglichkeit einer Trennung zwischen »authentischem« und »kommerziellem« »Jazz«, nimmt also die Diskursposition der »Herausforderer« ein. Nach der Diffamierung der jazzaffinen TUM durch die nazistische Regierung 1935<sup>358</sup> stellte sich Adorno hinter die Gesetzgeber: Seiner Einschätzung nach »hat das Verdikt bestätigt, was sachlich längst entschieden ist: das Ende der Jazzmusik selber«, diese habe »wenig mit echter Negermusik zu tun«, »die hier längst industriell geglättet und gefälscht ward«<sup>359</sup>. »Jazz«, so Adorno, und damit bezieht er sich m.E. auf jazzaffine TUM, sei »ein Stück schlechtes Kunstgewerbe« und »Gebrauchsmusik der großbürgerlichen

---

357 Guido Fackler, »Die ›Swing-Jugend‹ – Oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland«, in: Alenka Barber-Kersovan, Gordon Uhlmann (Hg.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg 2002, S. 48, FN 31.

358 Damit ist das Verbot jazzaffiner TUM im nazistischen Rundfunk gemeint. Es handelt sich hierbei nicht wirklich um ein Verbot, da die Musik, welche verboten werden sollte, erst von einer eigens gegründeten Kommission definiert werden musste, die sich aber dem Gegenstand (zu Recht) ziemlich ratlos gegenüber verhielt.

359 Theodor W. Adorno, »Abschied vom Jazz«, [1933], in: Rolf Tiedemann, Klaus Schultz (Hg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften V*, Frankfurt/M. 1984, S. 795.

Oberschicht der Nachkriegszeit«. Sie habe so großen Erfolg, weil sie »ohne weiteres konsumfähig« sei. Sie bestünde »aus kümmerliche[n] Reflex[en]« einer »impressionistischen Harmonik« und sei durch den »von der großen Trommel markierte[n] Grundrhythmus« »stets auch für den Unmusikalischen [...] tanzbar«.

Adorno versteht zwar die »Jazz«-Begeisterung der Nachkriegsgesellschaft in den 1920er Jahren, auch wenn er nur kultursoziologische Gründe dafür ausmachen kann, nämlich dass »sich der Jazz fortgeschritten [gab], modern und arriviert« und damit die Möglichkeit eröffnete, der »kleinbürgerliche[n] Enge von Tanzstunde, Polka und Galopp«<sup>360</sup> zu entkommen. Nur die Kriterien der »Jazz«-Enthusiasten, welche die hochkulturelle Aufwertung des »Jazz« forderten, gingen Adorno nicht weit genug. Dass beispielsweise die Synkope, als »Errungenschaft, [in der] man etwas von frischem Beginn und spontaner Regeneration zu entdecken meinte«, »neu für die Gebrauchs-, keineswegs aber für die Kunstmusik [sei]«. »Bei einem Meister wie Brahms etwa [wurde sie] in unvergleichlich größerem Reichtum [...] durchgeführt als bei den Jazzautoren, bei den – wie es die ›Lehrbücher‹ der hot-music unfreiwillig, aber desto drastischer selbst enthüllen – die scheinbare Vielfalt rhythmischer Bildungen auf ein Minimum stereotyper und, wie man wohl sagen darf, ›genormter‹ Formeln sich zurückführen läßt.« Hier scheint er sich auf Baresels Buch von 1925 zu beziehen, welches für Musiker und Arrangeure konzipiert wurde und für diese unter anderem »Formeln für Arrangements von Jazz-Stücken« bereithielt.<sup>361</sup> Ebenso sei die »acht-taktige Periode mit [ihrer] Gliederung in Halb- und Ganzschluß, das alte, billige Schema der Tanzmusik«.

Trotz der als möglich anerkannten Trennung zwischen »Authentischem« und »Kommerziellem« in der TUM steht Adorno also der Einbindung des »Jazz« in den Hochkulturkanon, wie sie von den »Herausforderern« im Musik-Feld diskursiv betrieben wurde, skeptisch gegenüber. Das lag an seiner Ablehnung der Unterscheidung zwischen den Kategorien U und E, was deren Relevanz für die (falsche, »unwahre«) bürgerliche Musikrezeption angeht: »Die Versöhnung von Kunstmusik und Gebrauchsmusik, von Konsumierbarkeit und ›Niveau‹, von Ursprungsnähe und Arriviertheit, von Strenge und Freiheit, von Produktion und Reproduktion ist unwahr in allen Stücken. So zwar, daß alle Elemente von ›Kunst‹, individueller Freiheit des Ausdrucks, Unmittelbarkeit sich als bloße Verhüllungen

---

360 Adorno 1933, S. 796.

361 Alfred Baresel, *Das Jazz-Buch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke*, Leipzig u.a. 1925, S. 3.

des Warencharakters zu erkennen geben.«<sup>362</sup> Die nichtbürgerliche Musikrezeption der unteren Schichten nimmt Adorno gegenüber diesem Verdikt in Schutz, denn

»leichte« Kunst als solche, Zerstreuung, ist keine Verfallsform. Wer sie als Verrat am Ideal reinen Ausdrucks beklagt, hegt Illusionen über die Gesellschaft. Die Reinheit der bürgerlichen Kunst, die sich als Reich der Freiheit im Gegensatz zur materiellen Praxis hypostasierte, war von Anbeginn mit dem Ausschluß der Unterklasse erkaufte [...]. Ernste Kunst hat jenen sich verweigert, denen Not und Druck des Daseins den Ernst zum Hohn macht und die froh sein müssen, wenn sie die Zeit, die sie nicht am Triebad stehen, dazu benutzen können, sich treiben zu lassen. [...] [Leichte Kunst] ist das gesellschaftlich schlechte Gewissen der ernsten. Was diese aufgrund ihrer gesellschaftlichen Voraussetzungen an Wahrheit verfehlen mußte, gibt jener den Schein sachlichen Rechts. Die Spaltung selbst ist die Wahrheit: sie spricht zumindest die Negativität der Kultur aus, zu der die Sphären sich addieren. Der Gegensatz läßt am wenigsten sich versöhnen, indem man die leichte in die ernste aufnimmt oder umgekehrt. Das aber versucht die Kulturindustrie.«<sup>363</sup>

Die ganze bildungsbürgerliche Kultur, auch die Rezeption des »Authentischen« durch die »Herausforderer« beziehungsweise die des »Autonomen« durch die »Etablierten« im Musikfeld, besitzt für Adorno keinen Wahrheits- sondern nur funktionalen Gehalt. In diesem Sinne, als »Massenkultur«, gibt es für Adorno keinen Unterschied zwischen »ernster« und »unterhaltender« Musik. Neben der Absage an die vermeintliche Authentizität verneint Adorno auch die Autonomie des autonomen Kunstwerks:

»Die reinen Kunstwerke, die den Warencharakter der Gesellschaft allein dadurch schon verneinen, daß sie ihrem eigenen Gesetz folgen, waren immer zugleich auch Waren: sofern, bis ins achtzehnte Jahrhundert, der Schutz der Auftraggeber die Künstler vor dem Markt behütete, waren sie dafür den Auftraggebern und deren Zwecken untertan [...]. Seiner [des Künstlers] Autonomie, als einer bloß geduldeten, war durch die ganze bürgerliche Geschichte hindurch ein Moment der Unwahrheit beigesellt, das sich schließlich zur gesellschaftlichen Liquidation der Kunst entfaltet hat.«<sup>364</sup>

In seiner Kritik von Winthrop Sergeants Buch *Jazz: Hot and Hybrid* (1938) (nach Gennari »das erste professionelle Kritiker-Buch über Jazz«<sup>365</sup>) lehnt Adorno, ganz seiner Generalkritik der bürgerlichen Musik folgend, die bei Sergeant schon etablierte begriffliche Tren-

362 Adorno 1933, S. 797.

363 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1984, S. 157.

364 Adorno/Horkheimer 1984, S. 180.

365 Gennari 2006, S. 119.

nung zwischen »kommerziellem« und »authentischem« »Jazz« ab, eben aus dem gleichen Grund wie er das Konstrukt des »Authentischen« in jeder Musik ablehnt. Die »Wahrheit« dieser »säuberlichen Scheidung« sei »fragwürdig«, »die Dechiffrierung der Jazzformeln setzt vielmehr die Einsicht in deren ursprünglichen Warencharakter voraus. Jeder Versuch, dem Jazz gerecht zu werden, der sich dieser Einsicht entzieht, verfällt eben jener Art von Romantik, die gerade der kommerzielle Betrieb zur Erhöhung des Absatzes praktiziert.«<sup>366</sup> Und Adorno weiter:

»[G]erade die scheinbare Freiheit und improvisatorische Ungebundenheit der Jazzpraxis [lässt] sich auf eine kleine Anzahl standardisierter Formeln – patterns – (Sargeant, S. 220) reduzieren [...]«. »Diese Formeln, insbesondere die rhythmischen, [seien] bereits zwischen 1905 und 1910 im Ragtimestil vollzählig versammelt [...]«. Deshalb gäbe es keinen »konstitutiven Unterschied zwischen Ragtime und Jazz [...] wie zwischen Jazz und Swing«.

Sargeant »sieht [nach Adorno] die entscheidende Differenz zwischen dem Jazz und der europäischen Kunstmusik darin, daß er nicht nach Kategorien des Komponierens und insbesondere der Notenschrift, sondern nach solchen der Aufführung und des unvermittelten Klangs geformt sei. Diese These ist anfechtbar. Einmal ist es der Jazzimprovisation [...] weithin anzumerken, daß sie als bloßes Substitut für regelhafte und in Notationen fixierbare Gebilde eintritt. Die Autorität der geschriebenen Musik bleibt hinter der Freiheit der gespielten in jedem Augenblick spürbar.«<sup>367</sup> Außerdem sei nach Adorno »[d]er Gedanke, daß ein Solochorus von Armstrong graphisch nicht fassbar sein soll, während ein Quartettstück von Webern sich aufschreiben läßt, [...] einigermaßen riskiert – zu schweigen von der Frage, wo und wann in der tatsächlichen Jazzpraxis überhaupt noch improvisiert wird.«<sup>368</sup>

»Was die Form im engeren Sinne anlangt«, so Adorno weiter, »konzedieren beide Autoren den Variationscharakter des Jazz. Die Variationsform im Jazz leistet indessen niemals eingreifende motivische Arbeit sondern allein Paraphrasierungen des harmonisch-melodischen Skeletts [...]. Daß eine so mechanistische Formgebarung der Ideen der improvisatorischen Freiheit von Anbeginn widerspricht, liegt auf der Hand und sollte genügen, jegliche Romantisierung des Jazz auszuschließen.«<sup>369</sup>

---

366 Theodor W. Adorno, »Wilder Hobson, American Jazz Music. New York: Norton&Company 1939. Winthrop Sargeant, *Jazz Hot and Hybrid*. New York: Arrow Editions 1938.« [1941], in: Rolf Tiedemann, Klaus Schultz (Hg.), *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften VI*, Frankfurt/M. 1984, S. 382.

367 Adorno 1941, S. 383.

368 Adorno 1941, S. 384.

369 Adorno 1941, S. 391.

So weit so komplex. Merkwürdigerweise widerspricht sich Adorno in seiner Argumentation des massenkulturkritischen Zusammenwurfs aller TUM, wenn er immer wieder in den 1930er und 40er Jahren mögliche Unterschiede zwischen »authentischem«, »volkstümlichem« und »kommerziellem« »Jazz« einräumt: »Zunächst das Zugeständnis, daß der Zusammenhang des Jazz mit der Folklore der amerikanischen Neger als solcher nicht geleugnet werden kann, wie sehr auch die marktmäßige Propagierung des Urtümlichen den Zweifel an der Urtümlichkeit selber begründet.«<sup>370</sup> Adorno versucht, dieses »Authentische« im »Jazz« damit zu begründen, dass das »maschinelle«, »massenkulturell« »fabrizierte« Moment der jazzaffinen TUM durch diesen Ursprung im »Volkstümlichen« vermenschlicht werde: »Die Negro spirituals sind Vokalmusik: die scheinbare Spontaneität des Jazz kommt vielfach zustande durch Übertragung vokaler Eigenheiten auf das instrumentale Medium [...]. Effekte wie die des laughing trombone und des baby cry sind Vokalisierungen«.

Das Publikum für diese hochkulturelle Aufwertung des »authentischen« »Jazz« sieht der Soziologe Adorno (zu recht) im Bildungsbürgertum: »Es sind diese Tendenzen, denen die Pflege des Jazz durch kleine, hochtrainierte Ensembles wie Benny Goodmans Trio oder Quartett opponiert. Sie wenden sich an ein beschränktes Stammpublikum sportlich sachverständiger Enthusiasten, die der Majorität gegenüber als Propagandisten wirken. Der Rest der als Jazz affichierten Musik gehört zu jenem juste milieu, das Hobson als kommerzielles Verfallsprodukt, Sargeant als unausweichlich notwendiges ›hybrid‹ anspricht.«<sup>371</sup>

Aber selbst diesen immer wieder aufbrechenden Zweifeln, die Adorno dazu verführen, der (aus seiner Sicht von der Kulturindustrie oktroyierten) Unterscheidung zwischen guter und schlechter TUM zuzustimmen, hält er dann doch die Unmöglichkeit des »Wahren« innerhalb der bürgerlichen Musikkultur entgegen.

»Noch für die gegenwärtige Übung des Swing ist die Pseudomorphose von Sprechen, Singen und Spielen höchst bezeichnend [...]. Will man durchaus dem Jazz, gegenüber dem Ragtime, eine neue Qualität zugestehen, so liegt sie in dieser Pseudomorphose. [...] Die Pseudovokalisierung des Jazz und die Deklassierung des bürgerlich-privaten Instruments [dem Klavier als Hauptinstrument des Ragtimes] in der Ära von Grammophon und Radio korrespondieren.«<sup>372</sup>

---

370 Adorno 1941, S. 384.

371 Adorno 1941, S. 390.

372 Adorno 1941, S. 385.



In diesem Sinne ist das Vokalisieren kein Ausweis mehr des »Authentischen«, »Volkstümlichen« der jazzaffinen TUM, auf diese Weise wird nach Adorno nur dessen Warencharakter verschleiert: »Die dirty tones (Hobson, S. 45) und worried notes (Sargeant, S. 132) sind Wirkungen der trugvollen Vermenschlichung des Mechanismus.«<sup>373</sup> Adorno zitiert hier Sargeant als Beweis, dass seine diesbezügliche Kritik des *Hot Jazz* in den USA genauso gesehen wird: »»Most of what is popularly known (even among swing fans) as *hot jazz* belongs to this category of remembered and repeated, partially rehearsed, music« (Sargeant, S. 31).«<sup>374</sup>

Den Tendenzen der Historisierung und Differenzierung des »Jazz« in den Argumenten der zeitgenössische »Jazz«-Autoren hält Adorno entgegen: »Zwischen den Stiltypen des Jazz vermögen Hobson und Sargeant so wenig eindeutige Ordnung zu stiften wie ihre Vorgänger. Daraus ist ihnen kein Vorwurf zu machen: man hat eben die Namen der Stiltypen wesentlich dazu erfunden, um die Geschichtslosigkeit der Gattung zu verdecken, an der sich seit den Tagen des Ragtimes nur die Ornamentierung geändert hat, und weiter dazu, um in den Kunden die Illusion der Wahlfreiheit aufrecht zu erhalten, während sie mehr stets abzunehmen haben, was ihnen zudiktiert wird.«<sup>375</sup> Und noch einmal zum Unwahren der Unterscheidung:

»Der Gegenbegriff zu Swing, *Sweet*, ist nicht viel luzider. [...] [Nach Sargeant] würde als *Sweet* die große Masse der Unterhaltungsmusik rangieren, die zwar Jazzelemente benutzt, aber sich nicht auf komplizierte rhythmische Formeln spezialisiert und nicht auf sachverständige Hörer, sondern auf die Hörermajorität einstellt, der sie die Synkopierkünste nur verdünnt serviert, damit sie sich gerade noch als up to date fühlen kann. Die historische Tendenz geht trotz der manipulierten Swingmode auf diesen Typus.«<sup>376</sup>

Wie spätere Kritiker der jazzaffinen TUM in der DDR geht also Adorno davon aus, dass es nicht möglich sei, den »Jazz« als eigenständiges hochkulturell anerkanntes Genre von der jazzaffinen TUM zu trennen.

Adorno erklärt sich die Trennung zwischen »authentischem« und »kommerziellem« »Jazz« als eine machtpolitische Entscheidung des Bürgertums im Musikdiskurs (was sie m.E. ja auch ist) und liefert so eine frühe soziologische Interpretation für das von Peterson formulierte »Allesfresser«-Phänomen:

---

373 Adorno 1941, S. 386.

374 Adorno 1941, S. 389.

375 Adorno 1941, S. 392.

376 Adorno 1941, S. 394f.

»Die für die gesellschaftliche Breitenwirkung des Jazz entscheidenden Stücke sind gerade nicht jene, welche die Idee des Jazz als Interferenz am reinsten ausprägen, sondern technisch zurückgebliebene, grobschlächlige Tänze [...]. Zugleich ist aber die kunstgewerbliche hot music, der relativ fortschrittliche Jazz, auch für die Hebung des Massenkonsums notwendig. Gibt das Verständnis der hot music der Oberklasse das gute Gewissen ihres Geschmacks, so verleiht die Verständnislosigkeit der Majorität im Schock des Unverstandenen dieser, wenn sie mit hot music zu tun hat, die vage Satisfaktion des Up to date, vielleicht auch eine Bestätigung der erotischen Emanzipiertheit durchs gefährlich Moderne oder »Perverse«. All das ist bloßes Dekor; nachgesungen werden nur die faßlichsten und rhythmisch trivialsten Melodien.«<sup>377</sup>

Insgesamt lässt sich feststellen, dass Adorno in seinen Schriften der 1930er und 1940er Jahre zwischen der Anerkennung einer »authentischen« und damit »wahren« Spielart des »Jazz« und der Verneinung eines Unterschiedes zwischen »authentischer« und »kommerzieller« Musik, was die Rezeption wie das Leben »im Falschen« angeht, hin und her schwankt, aber am Ende doch seiner Kritik aller bürgerlicher Kultur als hegemonialem Machtausdruck treu bleibt. Zwar kann man mit Partsch konstatieren, dass Adorno der Zugang zu der Erkenntnis verwehrt blieb, die beispielsweise bei seinem Zeitgenossen Gramsci zu finden ist und später den Vertretern der *Cultural Studies* als Forschungsgrundlage diente, nämlich dem »Glaube[n] an die Fähigkeit der Rezipienten, hegemonischen Strukturen zu widerstehen und eigene, alternative Bedeutungen durch die aktive und reflektierte Rekontextualisierung populärer Artefakte zu produzieren.«<sup>378</sup>

Andererseits ist es m.E. gerade die oben angesprochene argumentative Unentschiedenheit Adornos, die dem Problemfeld einigermaßen adäquat sich zu nähern vermag. Denn er hatte einerseits recht, was die hegemonialen Bedingungen der immerfort währenden Distinktion unter den Akteuren betrifft (bei Bourdieu ist diese als anthropologische »Vorbewusstheit« gedacht, ähnlich der phänomenologischen Unhintergebarkeit des Wahrgenommenen bei Husserl oder Heidegger). Und andererseits ahnte Adorno wahrscheinlich, dass nur durch den kreativen Widerstand gegen die hegemonialen Strukturen des bürgerlichen Musikfeldes ein Wandel desselben (und damit auch eine wirklich hegemoniale Anpassung) überhaupt denkbar sei. Ein gewisses Maß an Freiheit muss vorhanden sein, welches es den

---

377 Theodor W. Adorno, »Über Jazz« [1936], in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften IV*, Frankfurt/M. 1984, S. 80f.

378 Cornelius Partsch, *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 4.

Akteuren (hier den »Jazz«-Enthusiasten) erlaubt, die nötige Distinktion kreativ an neuen Musikgenres ausleben zu können.

Anfang der 1950er bekam Adorno noch einmal die Gelegenheit, seine Thesen bezüglich des »Jazz« darzustellen, nun in Auseinandersetzung mit dem »Jazz«-Journalisten Joachim Ernst Berendt und in einer Artikelserie der Zeitschrift *Merkur*. Dort waren 1950 erste Beiträge zum Thema »Jazz« von Berendt und anderen Autoren erschienen. In der Februar-Ausgabe von 1952 stellte Berendt nochmals seine Sicht auf diese Musik dar, sie unterschied sich nur unwesentlich vom mittlerweile herrschenden *common sense* in der Fangemeinde. Die von ihm strategisch geführte hochkulturelle Aufwertung des »Jazz« illustrierte er durch die Gleichsetzung der Entwicklungsepochen des »Jazz« mit denen der klassischen Musik: Aus seiner Sicht sei der New Orleans Stil mit der barocken Kontrapunktik vergleichbar und der Cool Jazz als Neue Musik anzusehen.<sup>379</sup> Von Adorno erschien anderthalb Jahre später (Berendts erfolgreiches *Jazzbuch* war mittlerweile veröffentlicht worden) eine »Jazz«-Analyse im *Merkur*, in der er sein in den 1930er Jahren entwickeltes Urteil wiederholte, dass nämlich der »Jazz« nur eine »Manier« sei, in der die »ödesten Produkte der Schlagerindustrie« frisiert würden.<sup>380</sup> In Bezug auf die auch von ihm registrierte Entwicklung der hochkulturellen Aufwertung des »Jazz« als Kunstmusik nahm er daraufhin die »Jazz«-Enthusiasten ins Visier und Berendt musste sich, obschon nicht beim Namen genannt, angesprochen fühlen:

»Im Inneren hausen die Experten oder solche, die sich dafür halten – denn sehr oft sind die Fanatiker, die mit einer selbst bereits lancierten Terminologie um sich werfen und mit gewichtigem Anspruch Jazzstile unterscheiden, kaum fähig, in präzisen, technisch-musikalischen Begriffen Rechenschaft von dem zu geben, wovon sie hingerissen sein wollen.«<sup>381</sup>

Auf dieses harsche Urteil antwortete Berendt in der Septemбераusgabe des *Merkur*, seinerseits konkret Adorno beschuldigend, er setze mit abgedroschenen Argumenten Schlager und »Jazz« gleich und es sei doch gerade die Trennung von beidem, die »Jazz« als »authentische« Kunst so wertvoll mache.<sup>382</sup> In einem Beitrag in der gleichen Ausgabe stimmt Adorno versöhnliche Töne an, indem er Berendt zu den »ehrlich protestierende[n], nach Freiheit begierige[n] Menschen« unter den Fans zählt. Er lässt sich aber nicht davon abbringen, im »Jazz« nur Konventionelles und Effektivvolles, nie aber »Funktionell-Harmonie-

379 Joachim Ernst Berendt, »Marginalien. Vom Schwarzen Amerika«, in: *Merkur* 2/1952, S. 197-200.

380 Theodor W. Adorno, »Zeitlose Mode. Zum Jazz«, in: *Merkur* 6/1953, S. 539.

381 Adorno 6/1953, S. 543.

382 Joachim Ernst Berendt, »Für und wider den Jazz«, in: *Merkur* 9/1953, S. 888.

bildend[es]« zu sehen, ganz abgesehen von der »falsche[n] Urtümlichkeit«, welche durch die »autoritär gesteuert[e]« Kulturindustrie gefördert werde.<sup>383</sup> Die oben angesprochene Unhintergebarkeit des distinktiven Verhaltens bleibt also für Adorno auch in den 1950er Jahren ein zentrales Element seiner Kulturtheorie.

### Die »Jazz«-Reputation nach dem Krieg

Wie ich schon mit der Adorno-Berendtschen Debatte angedeutet habe, knüpfte die Entwicklung im Musik-Feld nach 1945 an die Vorkriegsdiskussionen an und spannte sie weiter, und zwar in östlichen wie westlichen Besatzungszonen, beziehungsweise in beiden deutschen Staaten.<sup>384</sup> Dazu gehörte die Konstruktion einer Geschichte des »Jazz«, wobei der frühere Teil als der authentischere dargestellt wurde.<sup>385</sup> Auch die Ausdifferenzierung in verschiedenen Stilarten wurde theoretisch ausgearbeitet.<sup>386</sup> So zum Beispiel von Bernhard Düsing in der Zeitschrift *Das Notenpult*: Er versuchte dort, den »ursprünglichen« (Blues) vom »kommerziellen« »Jazz« (ab dem Swing) analytisch zu trennen.<sup>387</sup> Dieselbe Strategie verfolgte Hans H. Hartmann in der Zeitschrift *Melodie*, wenn er bezugnehmend auf den *Hot Club de France*<sup>388</sup> und die Veröffentlichungen von Panassié<sup>389</sup> und Delaunay die Trennung von »hot music« und »billige[r] und sensationelle[r] Tanzmusik« betont.<sup>390</sup> In derselben Zeitschrift stellte Fritz Schattmann eine Geschichte des »Jazz« vor, über sechs Folgen hinweg, von Februar bis Juli 1947. Auch der Berliner *Hot-Club*-Gründer Hans Blüthner beteiligte sich mit Schallplattenkritiken in der gleichen Zeitschrift am Diskursgeschehen.<sup>391</sup> All dies zu dem Zweck (von Martina Taubenberger auf den Punkt gebracht): »Die deutsche Jazz-Rezeption [der 50er Jahre] stellte keine bestehenden Strukturen des kulturellen Le-

---

383 Theodor W. Adorno, »Für und wider den Jazz«, in: *Merkur* 9/1953, S. 893.

384 Berendt wie Rudorf bezogen sich beispielsweise auf das erfolgreiche Jazz-Buch des US-amerikanischen Autors (und Kommunisten) Finkelstein, siehe: Michael James Schmidt, *The Multi-Sensory Object: Jazz, the Modern Media, and the History of the Senses in Germany*, University of Texas, Austin 2014 (PDF der Dissertation), S. 326.

385 Rudorf 2/1954, S. 11.

386 So z. B. in der ZS *Das Notenpult* 1949, über mehrere Ausgaben hinweg.

387 Bernhard Düsing, »Stilarten des Jazz« I-V, in: *Das Notenpult*, 6/1949, S. 92, 7/1949, S. 108, 9/1949, S. 137, 10/49, S. 153, 1/1950, S. 200

388 Dieser ursprünglich von Elwyn Dirats und Jac Auxenfans gegründete Club existierte seit 1932, später kam Panassié dazu. Siehe: Jeffrey H. Jackson, *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham 2003, S. 159f.

389 In Panassiés Buch *Le Jazz hot*, nach Jackson die erste systematische Untersuchung des hot Jazz, erfolgte ebenso systematisch der Ausschluss von Gershwin, Hylton etc. Siehe: Jackson 2003, S. 173f.

390 Hans H. Hartmann, »HCF«, in: *Melodie*, 9/1948, S. 7.

391 Fritz Schattmann, »Geschichte des Jazz« I-VI, in: *Melodie*, 2/1947, S. 12, 3/1947, S. 13, 4/1947, S. 13, 5/1947, S. 13, 6/1947, S. 21, 7/1947, S. 20.

bens in Frage, sie kämpfte vielmehr um einen Platz innerhalb dieser Strukturen [...], um [die] Aufnahme der Kunstform Jazz in den kulturellen Kanon [...].«<sup>392</sup>

Um diese Aufnahme zu erreichen, wurde noch eine weitere Diskursstrategie genutzt, und zwar die Kritik der Spielweise der deutschen TUM-Bands. Dabei wurde Wert auf den Unterschied zwischen originalen »Jazz«-Idiomen und bloßen »Pseudojazzeinlagen« gelegt, mit denen die Kapellen ihre in »pompöse Arrangements« gesetzten »Schnulzen« schmücken würden. Als typisch für die TUM der Nachkriegszeit galten den »Jazz«-Enthusiasten (im Folgenden stellvertretend Horst H. Lange) demnach »stereotype Boogie-Rhythmen«, »hühnerhofartiges Dixieland-Gegacker« und das »unvermeidliche Pianospiele à la Erroll Garner«. Die deutschen Bigbands könnten keine rhythmische Spannung erzeugen, seien »instrumental [zu] schwerfällig« oder hätten generell kein »Jazzfeeling«.<sup>393</sup> Der bis heute in Bezug auf diese Musizierweise verwendete Begriff »zickig« scheint ebenso dem Diskurs im *Melody Maker* (dort: »corny«) entnommen worden zu sein (so zumindest Lange).<sup>394</sup>

Joachim E. Berendts 1953 erschienenes *Jazzbuch* schließlich markiert den mittlerweile erreichten Status Quo im Musikfeld, die hochkulturelle Etablierung »authentischer« »Jazz«-Stile. Die überaus erfolgreiche Publikation avancierte in den nächsten Jahren zur »Bibel« aller »Jazz«-Enthusiasten in der BRD und DDR.<sup>395</sup> Es wurde zum Beispiel von Siegfried Schmidt-Joos gelesen, einem Mitorganisator diverser »Jazz«-Aktivitäten der 1950er Jahre in Halle und späterer RIAS-Journalist, Berendt war ein Vorbild für ihn.<sup>396</sup> Und nicht nur für ihn, wie Interviews mit den ostdeutschen »Jazz«-Enthusiasten Felkl, Sellhorn oder Drechsel illustrieren. Vorbilder wiederum von Berendts *Jazzbuch* waren die Schriften von Delaunay, Panassié und Goffin, von ihnen übernahm er auch den Mythos des primitiven (und deshalb) authentischen »Jazz«-Musikers.<sup>397</sup> Laut Andrew Wright Hurley »vermeide« Berendts Buch zwar »musikwissenschaftliche Ansätze«, sei aber (unter anderem durch eine vom US-amerikanischen *Cultural Exchange Program* gesponserte USA-Reise) sehr informativ gewesen, zum Beispiel was Musiker-Biographien betraf.<sup>398</sup> Auch Berendt vollzieht die diskursive Trennung von »kommerzieller« Unterhaltungsmusik und »Jazz«, den er in die Nähe von Neuer beziehungsweise Alter Musik rückt.<sup>399</sup> Zu seiner Vor-

---

392 Taubenberger 2009, S. 86.

393 Bratfisch 2005, S. 18.

394 Lange 2000, S. 83.

395 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 3.

396 Siegfried Schmidt-Joos, »Jazzpapst Revisited. Rückblick auf einen Konflikt«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz Debates / Jazzdebatten*, Darmstadt 2014, S. 48.

397 Andrew Wright Hurley, *The Return of Jazz. Joachim Ernst Berendt and West German Cultural Change*, Oxford 2009, S. 66.

398 Hurley 2009, S. 23.

399 Hurley 2009, S. 29.

bildfunktion in der DDR scheint auch beigetragen zu haben, dass Berendt vor politischen Statements nicht zurückschreckte. Hurley bezeichnet ihn gar als »Kalte[n] Krieger«: Er habe die »Unterdrückung des Jazz« in der DDR mit den Repressalien der Nazis verglichen und viele Anti-»Jazz«-Kampagnen der DDR in den 1950er Jahren dokumentiert. Zu diesen gehörten die Bemühungen »um eine neue Tanzmusik« (die Berendt »belächelte«), sowie erzwungene Ausreisen östlicher Musiker. Gleichzeitig habe er aber auch »Jazz« aus der DDR und Osteuropa im Westen promotet.<sup>400</sup>

Neben der Historisierung des »Jazz« und der Scheidung zwischen »authentischen« und »kommerziellen« Stilvarianten war auch die diskursive Trennung des »Jazz« von der Rezeptionsweise nötig, welches damals zur TUM gehörte. Oft wurde der Auftritt einer Kapelle »durch den albernen Zirkus jugendlicher Ausgelassenheit« »gestört«: Die Tanzenden waren gewohnt, ihre Zustimmung oder Ablehnung durch Pfeifen, Trillerpfeifen, Kinder-Trompeten, Autohupen oder Fahrradklingeln zum Ausdruck zu bringen.<sup>401</sup> Im Prozess der hochkulturellen Legitimierung des »Jazz« war es aber wichtig, sich von diesen »Radaubrüdern der übelsten Sorte« zu distanzieren.<sup>402</sup> Stattdessen sei eine sitzende sowie konzentrierte Rezeption dieser Musik das Gebot der Stunde. Als Objekt dieser Rezeptionsweise eignete sich in den Augen der »Enthusiasten« beispielsweise die Dresdner Kapelle um Heinz Kretzschmar. Diese Band habe den Vorzug, (angeblich) wenig Tanzmusik zu spielen. Dafür (so ein Journalist) setze sie auf »neue Klangperspektiven«, könne aus Schlagern »musikalische Kunstwerke« machen, habe einen »begabten Pianisten« (Günter Hörig) und eine Trompetensatz, der selbst »in schwierigsten Harmonien und Rhythmen sattelfest« sei und auf »billige Effekte [und] Konzessionen« verzichte.<sup>403</sup>

Die Orte, in denen die diskursive Ausarbeitung der hochkulturellen Aufwertung des »Jazz« stattfand, waren auch nach 1945 zuerst die *Hot Clubs*, beziehungsweise in der SBZ/DDR die *Interessengemeinschaften Jazz*. Sie wurden im Osten Deutschlands nach Kriegsende in den *Kulturbund* und die FDJ integriert und gefördert, aber trotzdem des Öfferten verboten bzw. aufgelöst<sup>404</sup>. Außerdem wurden von Musikern und Fans auch in Dresden *Jam Sessions* nach amerikanischem Vorbild, »Jazz«-Vorträge und -konzerte organisiert.

Die dem bürgerlichen Musikdiskurs inhärente Kanonisierung, also die prozessuale Einbindung vormals ausgegrenzter Genres, führte schließlich zur hochkulturellen Aufwertung

---

400 Hurley 2009, S. 53.

401 Das Notenpult 4/49, S. 59.

402 ZS Melodie 3/48, zitiert nach Bratfisch 2005, S. 21.

403 Bratfisch 2005, S. 24.

404 Bernfried Höhne, *Jazz in der DDR*, Frankfurt/M. 1991, S. 27.

des »authentischen« »Jazz«. Diese Entwicklung zeitigte in der DDR wie überall auf der Welt ein entspannteres Verhältnis zwischen staatlichen Institutionen und jazzaffiner TUM.<sup>405</sup> Dass zu dieser integrierenden Mainstream-Funktion des Kanons auch immer eine Abspaltung sich ausgrenzender neuer Stilformen der TUM gehört, lässt sich am Auftreten des Rock`n`Roll ab 1956 (und der dazugehörigen neuen Technik wie verstärkter und verzerrter Gitarren sowie lauterer Klangquellen) demonstrieren. Wahrscheinlich angesichts aufgestellter neuartiger Jukeboxes oder generell dem Abspielen von Schallplatten auf Jahrmärkten war ein Dresdner Zeitzeuge und Angestellter des Jugendamtes 1957 »der Ansicht, daß man auf diesen Volksfesten einige Tanzdielen aufbauen und die Betriebe, die über ein Orchester verfügen ansprechen sollte, daß sie sich bereit erklären, ein- oder zweimal dort zum Tanz aufzuspielen. Wir sind davon überzeugt, daß sich unsere Jugendlichen in der Überzahl bei einem vernünftigen Jazz lieber nach den Klängen eines Orchesters bewegen als nach dem Geplärre von Schallplatten.«<sup>406</sup>

Der spätere (Sparten-)Erfolg von Dresdner Kapellen wie den *Tanzsinfonikern* lässt sich durch diesen Wandel im TUM-Diskurs der 1950er erklären. Die konservativen Diskurspositionen verloren an Deutungskraft, die um 1930 Geborenen dagegen, welche mit der jazzaffinen TUM sozialisiert worden waren, konnten ihre Positionen stärken. Zu den einflussreichsten Akteuren der »Enthusiasten« und »Herausforderer« gehörten der Dresdner Karlheinz Drechsel (geboren 1930) und der Leipziger Reginald Rudorf (1929-2009).

Im Folgenden werde ich die Dresdner Initiativen ausklammern, um sie in späteren Kapiteln genauer zu betrachten. An dieser Stelle möchte ich zuerst die überregionale Diskussion »über den Jazz« vorstellen, da auch das lokale Dresdner Diskursgeschehen davon entscheidend geprägt wurde. Dabei werde ich mich auf die Auseinandersetzung des »Jazz«-Enthusiasten Rudorf mit dem *Verband für Komponisten und Musikwissenschaftler* (VdK) und der *Akademie der Künste* bzw. dem Kulturministerium (MfK) konzentrieren, die in der verbandseigenen Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* auch öffentlich ausgetragen wurde, sowie der Thematisierung der jazzaffinen TUM in der Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* ab 1957.

## **Reginald Rudorf und der TUM-Diskurs in der Fachzeitschrift**

### ***Musik und Gesellschaft***

---

405 Schmidt 2014, S. 340.

406 RdS, Sachgebiet VB, Jugendhilfe/Heimerziehung (Mü/Ka), »Kreisanalyse«, 29.1.1957, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. VB. (4.1.13), Sign. 152, o.P., Hervorhebung von mir.

Wenn ich hier vom oben beschriebenen Verfahren abweiche, nämlich dem Versuch, aus Übersichtsgründen nur den Diskurs zu betrachten, ohne die Verbindung zu seinen Akteuren, so liegt das daran, dass Rudorfs kulturpolitische Strategien und die durch seine (auch politischen) Ambitionen ausgelöste erste »seriöse« öffentliche Diskussion des »Jazz«-Phänomens (beispielsweise durch ein 1957 gegründetes *Zentrales Jazzgremium* des MfK<sup>407</sup>), sowie der in Folge ausgehandelte »Jazz-Kompromiss«<sup>408</sup> auch für die Dresdner Szene relevant waren.

Die hochkulturelle Abgrenzung des »authentischen« »Jazz« von seiner Verbindung zur tanzbaren TUM war in Dresden ab Mitte der 1950er vollzogen worden. Daran hatten ebenso Privat-Initiativen wie städtische Behörden und Vereine Anteil. Die Protagonisten dieser Bewegung im Musikfeld gab es republikweit. Ein Vergleich beispielsweise zwischen dem Dresdner »Enthusiasten« Karlheinz Drechsel und dem Leipziger Reginald Rudolf verdeutlicht die unterschiedlichen Strategien der »Jazz«-Befürworter. Rudolf, der 1957 wegen »Boykotthetze« zu zwei Jahren Haft verurteilt wurde, flüchtete 1959 in den Westen und machte sich dort mit einem Nachrichtendienst selbstständig.<sup>409</sup> Er hatte eine ähnliche Sozialisation wie Drechsel durchlaufen und engagierte sich wie dieser beim Rundfunk und in republikweiten Vorträgen.<sup>410</sup> Im Unterschied zu der eher vorsichtigen Strategie Drechsels haute Rudolf jedoch etwas mehr »auf die Pauke«. Er war Anfang der 1950er Jahre der öffentlichkeitswirksamste »Kämpfer für den Jazz« in der DDR. Aber er gefährdete in den Augen seiner Mitstreiter durch »sein[e] ausgeprägte Egozentrik die gesamte Jazzentwicklung in der DDR«, das behauptet zumindest Drechsel im Interview 2010.<sup>411</sup> Tatsächlich waren viele der ab 1955 in der FDJ gegründeten »Jazz-Zirkel« in der DDR nach dem Vorbild und den Anregungen Rudorfs entstanden, genauso wie viele von ihnen nach dessen Verhaftung kurzzeitig wieder verboten wurden.<sup>412</sup>

---

407 »Protokoll über die 1. Arbeitstagung des Zentr. Jazz-Gremiums beim Ministerium für Kultur am 15.3.57«, in: BA, DR1, 243, o.P.

408 In einer internen Diskussion zwischen Funktionären des MfK, VdK, RF und dem ZK der SED wurde im Februar 1957 beschlossen, zwar selber keine Jazz-Zirkel zu bilden, aber Gruppenbildung von Jugendlichen zu tolerieren, welche ein »ehrliches Interesse am Jazz« haben »(zwecks Abspielen von Platten, internen Besprechungen etc.)«. In dieser Entschließung steht auch der bemerkenswerte Satz: »Jazz ist ein Musikgenre neben anderen und wird in diesem Rahmen unterstützt (etwa durch unsere Klubhäuser, Rundfunksendungen etc.)«. Siehe: MfK, HA Musik (II/S), »Protokoll zur Diskussion über Jazzmusik am 8. Februar 1957, 14-16.30 Uhr«, in: BA Berlin, MfK (DR1), Sign. 243, Bl. 97ff.

409 Reginald Rudolf, *Jazz in der Zone*, Köln/Berlin 1964, S. 119.

410 Rudolf 1964, S. 41f.

411 Ulf Drechsel (Hg.), *Zwischen den Strömungen. Karlheinz Drechsel – Mein Leben mit dem Jazz*, Rudolstadt/Berlin 2011, S. 54.

412 Drechsel 2011, S. 53.



Nach eigenen Aussagen zählte sich Rudorf zum Bildungsbürgertum. Er war Fan des traditionellen »Jazz«<sup>413</sup>, den er schon zu »Nazi-Zeiten« im Radio (BBC<sup>414</sup>) gehört hat.<sup>415</sup> Er wurde »streng bildungsbürgerlich« erzogen, mit klassischem Klavierunterricht.<sup>416</sup> Nach 1945 habe die Lässigkeit als Lebensgefühl vorgeherrscht, immer die siegreichen Amerikaner als Vorbild vor Augen.<sup>417</sup> Scheinbar gab es damals keine Vernetzung der »Jazz«-Enthusiasten untereinander, zumindest aus Rudorfs Sicht. Er behauptet fälschlicherweise, dass er (zusammen mit Schmidt-Joos) damals die »einzigen« gewesen seien, die versuchten, »den Jazz hoffähig zu machen«.<sup>418</sup> Bei Rudorf zu Hause gab es regelmäßig auch »Plattenabende«, wie sich der später republikweit tätige Blues-»Enthusiast« Theo Lehmann erinnert.<sup>419</sup>

Was Rudorf von den anderen »Jazz«-Enthusiasten dieser Zeit in der DDR unterscheidet, ist sein politisches und oppositionelles Engagement, das über seine Strategien im Musik-Diskurs hinausging. In einem Dokumentarfilm von 1996 über Rudorf und Schmidt-Joos merkt Rudorf an, dass in diesen Jahren Schmidt-Joos eigentlich der Fachmann für die Musik gewesen sei, ihm selber sei es mehr um Politik gegangen.<sup>420</sup> Rudorf als studierter Gesellschaftswissenschaftler und »Jazz«-Fan glaubte an einen »Reformsozialismus«, der »mit Armstrong und Goodman kooperieren« könne.<sup>421</sup> Er plante 1956 im Anschluss an eine »Jazz«-Veranstaltung in Leipzig »eine große Demonstration«, erlag aber dem »Irrtum«, dass »die große Masse« beim »Jazz« »mitzieht«.<sup>422</sup> Natürlich interessierte sich auch das MfS für ihn: ab Oktober 1955 wurde er dort als Kontaktperson aufgeführt und verfasste für den Geheimdienst »Stimmungsberichte«. Im Dezember 1956, kurz vor der dramatischen Zuspitzung der staatlichen Maßnahmen gegen Rudorf, wurde laut Schmidt-Rost die »Zusammenarbeit« mit ihm beendet.<sup>423</sup>

Die Umstände seiner Verhaftung und Verurteilung sind bis heute nicht ganz aufgeklärt, die Gründe lassen sich aber teilweise rekonstruieren und ähneln denen anderer Oppositionellenschicksale in der DDR. Da der »Jazz« und die jazzaffine TUM in der DDR nicht verboten waren, wohl aber oppositionelle Aktivitäten, wurde seitens des Staates nach anderen

---

413 Christoph Bigalke, *Reginald Rudorf und Siegfried Schmidt-Joos*, MDR 1996, 3min38.

414 Bigalke 1996, 32min25.

415 Bigalke 1996, 6min07.

416 Bigalke 1996, 5min05.

417 Bigalke 1996, 7min30.

418 Bigalke 1996, 11min10.

419 Theo Lehmann, *Freiheit wird dann sein. Aus meinem Leben*, Neukirchen-Vluyn, 4. Auflage 2007, S. 73.

420 Bigalke 1996, 3min20.

421 Bigalke 1996, 25min10.

422 Bigalke 1996, 16min50.

423 Christian Schmidt-Rost, *Jazz in der DDR und Polen. Geschichte eines transatlantischen Transfers*, Frankfurt/M. 2015, S. 109.

Gründen gesucht, die Gegner zum Schweigen zu bringen. Wie Steuerschulden beispielsweise, oder eben der Vorwurf der »Boykotthetze«. Wie Christian Schmidt-Rost dargelegt hat, blieben aber »legale Maßnahmen« gegen Rudolf fruchtlos, sogar die »Planung und Inszenierung« einer »Prügelei« im Leipziger Kirow-Werk, als deren Urheber Rudolf die Bezirksleitung der SED in Leipzig bezichtigte.<sup>424</sup> Nach seiner Verhaftung wegen oppositioneller Rede in einem »Jazz«-Vortrag sei laut Schmidt-Rost trotz »systematischer Suche in der ganzen DDR nach Beweisen seiner Feindseligkeit« nichts gefunden worden.<sup>425</sup> Deshalb blieb es bei dem Vorwurf der Hetze und Rudolf wurde nach dem DDR-Strafgesetzbuch zu zwei Jahren Haft verurteilt, die er in Waldheim absaß.<sup>426</sup> Soweit ich sehe, ist Rudolf somit derjenige unter den »Jazz«-Enthusiasten der DDR dieser Zeit, der das größte Opfer für seine musikpolitischen Aktivitäten bringen musste, auch wenn er im Nachhinein seinen Frieden damit geschlossen hatte.<sup>427</sup>

### **Rudolf und die Institutionen MfK, VdK und AdK**

Rudolfs Rolle als jazzaffiner Oppositioneller ist schon von Poiger und Schmidt-Rost ausführlich besprochen worden (bei letzterem auch durch die Diskussion der MfS-Akten). An dieser Stelle beschränke ich mich deshalb auf seine Argumentation im »Jazz«-Diskurs, in der Auseinandersetzung mit den »Etablierten« im Musik(wissenschafts)-Feld und im (Musik-)Politik-Feld. Während des gesamten Zeitraums seiner republikweiten »Jazz«-Förderung sei Rudolf vor allem vom MfK behindert worden. So schreibt er zumindest in seiner ersten Autobiographie von 1964, die wegen ihrer Kalten-Kriegs-Rhetorik eher kritisch betrachtet werden muss. In den Archiven finden sich aber Dokumente, die Rudolfs Einschätzung untermauern. Als zentrale Figur fungiert dabei der Leiter der Musikabteilung im MfK, Hans-Georg Uszkoreit. Er wurde somit für Rudolf ein rotes Tuch, der ihn 1964 als bornierten Kulturfunktionär *par excellence* beschreibt.<sup>428</sup> Der promovierte Musikwissenschaftler Uszkoreit, der gleichen Generation wie Rudolf angehörend, scheint dagegen, wenn auch kein ausgesprochener »Jazz«-Fan, eher seinem Gespür für politisch heikle Situationen gefolgt zu sein, nachdem er Rudolfs oppositionelle Ambitionen erkannt hatte. Uszkoreit ist für diese Arbeit neben seiner mächtigen Diskursposition im Musik-Feld auch deshalb interessant, weil er in eigentlich lokalpolitische Entscheidungen eingreifen konnte

---

424 Schmidt-Rost 2015, S. 113.

425 Schmidt-Rost 2015, S. 117f.

426 Rudolf 1964.

427 Bigalke 1996.

428 Rudolf 1964, im erwähnten Dokumentarfilm erwähnt er Uszkoreit nicht mehr.

(wie zum Beispiel die Konzeption der Programmpläne der Dresdner Philharmonie) und weil er 1963 Rektor der Dresdner HfM wurde, zeitgleich mit dem dortigen Beginn des Studienganges TUM.

Rudorf argumentierte in der »Jazz«-Diskussion gemäß dem mittlerweile dort etablierten Konsens, indem er »authentischen« vom »kommerziellen« beziehungsweise tanzbaren vom nur im konzentrierten Hören adäquat fassbaren »Jazz« trennte. Es kann also sein, dass lediglich seine politisch-oppositionellen Ambitionen zur Ablehnung Rudorfs im MfK geführt haben. Nimmt man aber ein Interview von Uszkoreit mit Jochen Voit zur Kenntnis, scheint auch eine generelle Antisympathie des Kulturfunktionärs dem »Jazz« gegenüber eine Rolle gespielt zu haben. Zwei Zitate aus dem Interview (2008) sollen hier genügen:

»Der Jazz wurde und wird meines Erachtens überbewertet. Er gilt als eine spontane Volksmusik, geboren von den Schwarzen in Amerika. Und ich habe mich immer dagegen gewandt, den Jazz salonfähig zu machen, nur weil er angeblich eine Protestmusik der Schwarzen sei. Denn das stimmte gar nicht. Die Weißen haben sich den Jazz ganz schnell unter den Nagel gerissen. Und diejenigen Schwarzen, die Jazzvertreter waren, sind nicht unbedingt Kämpfer für die Gleichberechtigung der Rassen gewesen. Interessant ist der Ursprung in New Orleans, wo tatsächlich die Schwarzen aufgrund der ihnen aufgezwungenen Mittellosigkeit mit ganz einfachen Instrumenten wie dem Waschbrett oder diesen Ölfässern eine tolle Musik hervorgebracht haben. Vor allen Dingen konnten sie improvisieren, das war eine große Leistung. Aber was aus dem Jazz geworden ist, das hat damit nichts mehr zu tun. Wenn ich heute höre: ›klassischer Jazz‹ – dann sträuben sich mir schon die Haare. Man will nun den Jazz gleichberechtigt neben der klassischen Symphonik ansiedeln, dabei hat das nichts miteinander zu tun.«<sup>429</sup>

Und über die damals in den DDR-Behörden übliche Gleichsetzung von westlicher Musik und Imperialismus:

»Naja, wenn ich das damals so ausgedrückt haben sollte [amerikanischer Jazz als US-Imperialismus], dann habe ich sicher im Überschwang ein bisschen daneben gegriffen. Ich würde es heute niemals so formulieren. Mit dem Imperialismus hatte das nichts zu tun. Ich fand diesen Jazz-Kult überzogen. Improvisation ist eben nur ein Teil der Musik.«<sup>430</sup>

---

429 Hans-Georg Uszkoreit im Interview mit Jochen Voit, auf: [www.erinnerungsort/hans-georg-uszkoreit-\\_504.html](http://www.erinnerungsort/hans-georg-uszkoreit-_504.html) (zuletzt abgerufen am 28.06.2017), o.P.

430 Voit, Erinnerungsort, o.P.

Uszkoreit gehört wie gesagt derselben Generation wie Rudorf an und wurde ebenso bildungsbürgerlich erzogen.<sup>431</sup> Der Konflikt zwischen ihm und Rudorf steht exemplarisch für die relative Unfreiheit des Musik-Diskurses in der DDR, beziehungsweise für den stärkeren Einfluss des politischen Diskurses auf den TUM-Diskurs, verglichen mit demokratischen Systemen.

Im Bundesarchiv Berlin findet sich eine (wahrscheinlich von Uszkoreit verfasste) Liste, die die Auseinandersetzung des MfK mit Rudorf dokumentiert, und zwar für den Zeitraum von September 1954 bis November 1957. Nach dieser Liste beginnt die Beobachtung Rudorfs durch das MfK ab dem Zeitpunkt der geplanten Zusammenarbeit Rudorfs mit dem VEB *Deutsche Schallplatten*.<sup>432</sup> Rudorf war aber schon seit den frühen 50ern als »Jazz«-Kommunikator aktiv und beispielsweise dem VdK durch Artikel in MuGe und einem Referat vor der Kommission Tanzmusik bekannt und als Fachmann geschätzt.<sup>433</sup> Eine Denunziation nach einem seiner »Jazz«-Vorträge im Dezember 1954 scheint den Stein ins Rollen gebracht zu haben.<sup>434</sup> Wenig später schon »warnt« die HA Musik des MfK die *Gesellschaft für Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse* sowie die DKGD, die FDJ Berlin und Leipzig sowie den Kulturbund Halle und Leipzig vor Rudorf<sup>435</sup>, noch bevor der erste Kontakt zwischen ihm und dem MfK hergestellt wird.<sup>436</sup>

---

431 Uszkoreit wurde 1926 geboren, seine Eltern waren Verwaltungsangestellter und Hausfrau. Er hatte als Soldat die Ostfront überlebt, danach antifaschistische Lehrgänge in der Gefangenschaft absolviert, und wurde ab 1951 als Hauptreferent bei der Abt. Musik in der Stakuko angestellt. Ab 1954 wurde er ins MfK übernommen, und ab 1956 dort Abteilungsleiter der Hauptabteilung Musik. 1957 promovierte er bei Ernst Hermann Meyer und Walther Vetter an der Humboldt-Universität über »Volksbildende und kulturfördernde Probleme der musikalischen Programmgestaltung«. Nach der Kritik an seiner Arbeitsweise 1961 wurde er Rektor der HfM Dresden, ab 1963 gab er dort Musikgeschichtsunterricht. Ab 1968 war er bei den VEB *Deutsche Schallplatten*, ab 1973 Chefredakteur von ETERNA. 1975 flüchtete er in die BRD und arbeitete als Volkshochschullehrer in Schwerte. Siehe: Voit, Erinnerungsort, o.P.

432 Ohne Autor (Uszkoreit?), ohne Datum (Ende 1956?), Auflistung der Maßnahmen des MfK, HA Musik gegen Rudorf, in: BA, DR1, 243, o.P.

433 Im Archiv des VdK ist eine Manuskript erhalten, das Rudorf am 17.12.53 vor der »Kommission Tanzmusik« gehalten hat, und das die gleichen Argumente enthält wie seine Artikel in MuGe. Unter anderen waren Hans Pischner (dem späteren Leiter der HA Musik im MfK) und Max Butting (zu dieser Zeit Vorstandsmitglied des VdK und Vorsitzender des Beirates der AWA) im Publikum anwesend. Siehe: Kommission Tanzmusik, »Referat Rudorf«, 17.12.53, in: AdK Berlin, Archiv VdK, VKM 602 (Bereich Kommissionen), o.P.

434 Die Denunziation wurde durch den Leiter der *gesamtdeutschen Sektion der Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse*, Ivor Nagy, ausgeführt: Nachdem er Rudorfs These ablehnte, jeder Gegner des Jazz sei ein Faschist, resümierte Nagy, dass »ein beachtlicher Teil des Publikums [...] sich aus Menschen zusammen[setzte], die überaus gerne bereit waren, dort ihre Zustimmung zu bekunden, wo Kritik an den einschlägigen Verhältnissen in der DDR geübt wurde. Es handelte sich somit von Seiten des Publikums um eine politische Demonstration in negativem Sinne.« Siehe: Ivor Nagy an die Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse, 8.12.54, in: BA Berlin, DR1, Sign. 243, Bl. 296.

435 Ohne Autor (Uszkoreit?), ohne Datum (Ende 1956?), Auflistung der Maßnahmen des MfK, HA Musik gegen Rudorf, in: BA, DR1, 243, o.P.

436 Brief von Rudorf und Lukasz an Becher, 14.9.55, in BA, DR1, 243, o.P.

Nach einem Treffen mit Rudorf im März 1955 regt Uszkoreit eine Diskussion über den »Jazz« im VdK an. Diese scheint auch zu der späteren Artikelserie in *Musik und Gesellschaft* geführt zu haben (siehe weiter unten). Vor und nach einer Konferenz und Diskussion mit Rudorf im VdK verunglimpft Uszkoreit diesen beim ZK und beim MfS. Gegen eine beim Kulturminister Becher eingereichte Beschwerde von Rudorf wegen der »Vermutung [einer] systematischen Verhinderung der Jazzaktivitäten durch das MfK und [der] Bitte um eine Untersuchungskommission« verteidigt die Behörde ihre Arbeit und spricht Rudorf jegliches »musikwissenschaftliche[s] Fachwisse[n]« ab. Auch eine weitere Beschwerde über Uszkoreit wird »abschlägig« beschieden. Ein darauf folgendes Schreiben Rudorfs an das MfK, in dem er »auf der berechtigten Kritik an einer Musikwissenschaft« beharrt, die sich wegen »bestimmte[n] historische[n] Umstände[n]« bisher nicht mit dem »Jazz« beschäftigt hat, und der Bitte um Diskussionsspielraum provoziert eine weitere Diskussion im VdK. Im Oktober 1956 beginnt das MfK, eigene Beobachter zu kirchlichen »Jazz«-Veranstaltungen nach Halle zu schicken.<sup>437</sup>

Nach einem »Jazz«-Vortrag im Leipziger *Kirow-Werk*, in Verlauf dessen Rudorf die Zähne ausgeschlagen worden seien (so er selbst in seiner Autobiographie<sup>438</sup>), wurden Rudorfs kulturpolitischen Aktivitäten in den MfK-Akten denunziatorisch mit der »Konterrevolution« in Ungarn in Beziehung gebracht.<sup>439</sup> Diese Spielart der Diversionsthese ist offenbar nach dem Ungarn-Aufstand zeitweise dazu genutzt worden, oppositionellen Aktivitäten in der DDR zu unterdrücken. Dass dieser Vorwurf in Rudorfs Erinnerung ihm gegenüber auch von den Zuhörern des *Kirow-Werkes* geäußert wurde, lässt auf eine vom MfS organisierte Aktion schließen. Uszkoreit scheint diese Art und Weise geheimdienstlicher Strategien befürwortet zu haben.<sup>440</sup>

Unter den offiziell betriebenen Nachforschungen des MfK zu den Begleitumständen des Leipziger Vorfalles fielen mir auch zynische Kommentare ehemaliger Dresdner Akteure auf, wie der von Egon Rentzsch (welcher zu diesem Zeitpunkt beim Bundesvorstand des FDGB arbeitete): »Ich muss sagen, dass ich über das gesunde Reagieren der jungen Kollegen in Leipzig sehr erfreut war, und wir sollten überlegen, ob man den Inhalt des Berichtes

---

437 Ohne Autor (Uszkoreit?), ohne Datum (Ende 1956?), Auflistung der Maßnahmen des MfK, HA Musik gegen Rudorf, in: BA, DR1, 243, o.P.

438 Reginald Rudorf, *Nie wieder links*, Berlin 1990, S. 129.

439 Ohne Autor (Uszkoreit?), ohne Datum (Ende 1956?), Auflistung der Maßnahmen des MfK, HA Musik gegen Rudorf, in: BA, DR1, 243, o.P.

440 Siehe dazu das Interview mit einem weiteren Jazz-Enthusiasten der DDR, Werner Sellhorn, auf Jochen Voits Website *erinnerungsort*: [http://www.erinnerungsort.de/werner-sellhorn-\\_501.html](http://www.erinnerungsort.de/werner-sellhorn-_501.html). Dort berichtet Sellhorn, Uszkoreit habe ihm mit »Arbeiterfäusten« gedroht, wenn er seine »Jazzaktivitäten« nicht unterlasse.

nicht sogar öffentlich auswerten könnte.«<sup>441</sup> Bald darauf folgte die Verhaftung Rudorfs aus Gründen, die Uszkoreit nicht bekannt gewesen sein müssen, denn er erkundigte sich bei den zuständigen Gerichten danach. Wahrscheinlich in seinem Gespür für Rudorfs politisch riskante Strategie bestätigt, sicherte sich Uszkoreit ab, indem er seine staatstreue Position durch weitere Hinweise auf die Gefährlichkeit Rudorfs betonte:

»Bei uns liegen Anzeichen dafür vor, daß in Westdeutschland beabsichtigt wird, unter den Jazzvereinigungen eine Protestkampagne gegen die Festnahme von Rudolf in Gang zu bringen, unter dem Vorzeichen: Rudolf sei nur deshalb verhaftet worden, weil er für die Verbreitung des Jazz eingetreten ist. Da zwischen den Jazzvereinigungen Westdeutschlands und den Jazzgruppen besonders an unseren Hochschulen und Universitäten enge Beziehungen bestehen, ist es sehr wahrscheinlich, daß solche Aktionen auch ihre Auswirkungen in der Deutschen Demokratischen Republik haben werden.«<sup>442</sup>

Tatsächlich scheint die *Deutsche Jazz Föderation* und dort konkret Horst Geldmacher von Rudorfs Verhaftung erfahren und aufgrund der »Annahme eines ideologischen Grundes« Konzerte »unter der Losung« »Gebt Rudolf frei« geplant zu haben.<sup>443</sup> An diesem Beispiel lassen sich erneut der starke Einfluss des Politik-Feldes auf den Musik-Diskurs und das eng aufeinander bezogene Verhältnis zwischen den beiden deutschen Staaten im »Jazz«-Diskurs des Kalten Krieges illustrieren.

Um den TUM-Diskurs in seinem Sinne zu beeinflussen, vertrat Rudolf die seit den 1930er Jahren international sich etablierende Strategie der »Herausforderer«.<sup>444</sup> Einerseits stimmte er den Kritikern der jazzaffinen TUM zu, was die alten konservativen Vorurteile betraf, andererseits versuchte er, bestimmte (ältere) Spielarten des »Jazz« für eine »neue sozialistische Tanzmusik« zu rehabilitieren. Diese Strategie vertraten auch Dresdner »Jazz«-Enthusiasten wie Karlheinz Drechsel oder Gottfried Schmiedel. Rudorfs Argumentation ist aber an prominenter Stelle, in der Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft* dokumentiert. Dort fanden die Prozesse des Aushandelns zwischen den staatlichen Diskursteilnehmern aus Stakoko, Akademie der Künste und VdK statt.<sup>445</sup> Wahrscheinlich ist, dass Rudorfs Beiträge in *MuG* von ihm etwas anders formuliert wurden als das in seinen »Jazz«-Vorträgen Geäußerte (allein schon wegen der Zensur). Leider gelang es mir nicht, entspre-

---

441 Ohne Autor (Uszkoreit?), ohne Datum (Ende 1956?), Auflistung der Maßnahmen des MfK, HA Musik gegen Rudolf, in: BA, DR1, 243, o.P.

442 Schreiben von Uszkoreit an RdB Leipzig, Abt. Kultur vom 26.4.57, in BA, DR1, 243, o.P.

443 Ohne Autor, ohne Datum, »Verhaftung von Rudolf«, in BA, DR1, 243, o.P.

444 Rudolf 1964, S. 41f.

445 Thacker 2007, S. 183.

chende Manuskripte ausfindig zu machen.<sup>446</sup> Für den hier betrachteten offiziellen staatlichen TUM-Diskurs können sie aber außer Acht gelassen werden.

Die Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* wurde vom *Verband deutscher Komponisten und Musikwissenschaftler (VdK)*<sup>447</sup> herausgegeben und war in den 1950er Jahren laut Michael Rauhut die »maßgebliche Institution poplarmusikalischer Konzeptionsbildung«<sup>448</sup>, bis 1957 eine eigene Zeitschrift für den TUM-Markt (*Melodie und Rhythmus*) gegründet wurde und in den 1960er Jahren die ersten »Jazz«-Bücher in der DDR erschienen<sup>449</sup>. Das »Sprachrohr der fortschrittlichen deutschen Komponisten und Musikwissenschaftler« welches »die Durchsetzung der Methode des sozialistischen Realismus« fördern und die »Dekadenz in zeitgenössischer Musik« bekämpfen sollte<sup>450</sup>, veröffentlichte seit seiner Gründung 1951 in den Jahren bis 1961 mehrere Beiträge zur TUM, die aber nur 3,1 Prozent aller in dieser Zeitschrift veröffentlichten Artikel ausmachen.<sup>451</sup> Auch wenn das eine Menge ist, vergleicht man diesen Prozentsatz mit der Häufigkeit von Kritiken populärer Musik in der Tagespresse<sup>452</sup>, so ist der geringe publizistische Niederschlag doch symptomatisch für den Umstand, dass einerseits in Politik und Öffentlichkeit so oft die jazzaffine TUM kritisiert und deren konstruktive Umwandlung in eine »nationale Tanzmusik« gefordert wurde,

---

446 Bis auf ein Schreiben des Vorsitzenden der *gesamtdutschen Sektion der Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse*, Ivor Nagy, an das MfK, in dem er neben einer politischen Einschätzung Rudorfs auch die Qualität von dessen Jazzvorträgen beurteilte: »Die Entstehungsgeschichte des Jazz, als Volksmusik des amerikanischen Negerproletariats, war interessant, die gegebenen Proben erläuterten die Fragestellung richtig.« Siehe: Ivor Nagy an die *Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse*, 8.12.54, in: BA Berlin, DR1, Sign. 243, Bl. 296.

447 Später Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR. Der VdK bezeichnete sich selbst als »keine staatliche Einrichtung, sondern gesellschaftliche Organisation: Vergabe/Prämierung von Auftragswerken, Beurteilung von neuen Werken, Veranstaltung von Musikfesten/Tagungen«, »Stimmen/Sitze in musikalischen/musikwissenschaftlichen Beratungskörperschaften der Ministerien, Leitungsgremien der Kulturorganisation, MfK, Staatssekretariat für Hochschulwesen, staatliches Rundfunkkomitee, FDJ, Kulturbund, Zentraler Chorausschuss, Büro für Urheberrechte, auch auf Bezirksebene«, vgl. VdK (Hg.), *Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR*, Berlin 1959, S. 43. 1951 Innerhalb des Kulturbundes (dem späteren Ministerium für Kultur) entstanden und in der Folgezeit zwar formal eine selbstständige Institution, war er dennoch von Entscheidungen des Politbüros der SED abhängig.

448 Rauhut 1993, S. 38.

449 Z.B. André Asriel 1966, vgl. Bernfried Höhne 1991, S. 103. International waren schon seit 1938 Fachbücher über Jazz erschienen, z. B. von Winthrop Sargeant, *Jazz – Hot and Hybrid* (1938), vgl. Wolfram Knauer, »Die Jazz-Analyse«, in: Wolfgang Sandner (Hg.), *Jazz* (Handbuch der Musik im 20. Jh., Bd. 9), Laaber 2005, S. 318.

450 VdK 1959, S. 35 f.

451 Der prozentuale Anteil bezieht sich auf Artikel, die sich musikwissenschaftlich oder kulturpolitisch mit der TUM auseinandersetzen (keine Rezensionen), und die in der Zeit zwischen März 1953 und Januar 1961 in MuGe erschienen sind. Statistik beim Autor.

452 Im Neuen Deutschland, der wichtigsten überregionalen Zeitung der DDR, machten sie zwischen 1948 und 1962 gerade mal 0,2 % aller Musikkritik-Artikel aus, die zudem oft ohne musikwissenschaftliche Fakten auskamen. Siehe: Gisela Ritter, *Die Musikkritik in der DDR als Ausdruck von historisch-konkretem ästhetischen Wertbewusstsein*, Zwickau 1983, S. 220.

andererseits in der Musikwirtschaft und Wissenschaft so wenig darüber geforscht wurde, und man sich lieber mit politisch vorsichtigen Pauschalurteilen zufrieden gab.

Wenn es stimmt, dass der traditionellen Musikwissenschaft eigentlich kein Instrumentarium (wie Begriffe oder Methoden) zu Verfügung stand, um das Phänomen der populären Musik angemessen zu beschreiben<sup>453</sup>, dann muss der Versuch des VdK aussichtslos erscheinen, mittels seiner in klassischer Musik ausgebildeten Wissenschaftler auf das (pop)kulturelle Leben der DDR Einfluss zu nehmen. Durch die oben dargestellten kulturpolitischen Prämissen aber war die Musikwissenschaft dazu gezwungen, ihre Kompetenz auch diesem Gegenstand zu widmen, ohne jedoch den durch die angespannte politische Situation bedingten Fehl- oder Nichturteilen entsagen zu können. Kulturpolitische Entscheidungen fällte zwar letztendlich immer die SED, aber nur unter vorheriger Einbeziehung von führenden Wissenschaftlern des betreffenden Fachs.<sup>454</sup> Die schon mehrfach angesprochene Schizophrenie machte sich somit auch in der Musikwissenschaft breit: International schon längst etabliertes Wissen (wie das der hochkulturellen Akzeptanz bestimmter »Jazz«-Stile) durfte im durch den Kalten Krieg geprägten Klima nur mit Einschränkungen veröffentlicht werden. Dieser Umstand macht die Hartnäckigkeit verständlicher, mit der sich Stereotype wie die Diversionsthese unhinterfragt bis 1989 hielten.<sup>455</sup>

Rudorfs Beiträge in MuG verteilen sich auf den Zeitraum zwischen 1952 und 1955. Obwohl sich in seinen Aussagen wenig geändert hatte, war die Reaktion auf die späteren Artikel Rudorfs eine andere. 1952 bezogen sich noch bekannte Komponisten und Musikwissenschaftler wie Thilman oder Notowicz auf ihn, wenn es um das Thema sozialistische Tanzmusik ging.<sup>456</sup> Er vertrat ja auch nur die Strategie aller »Jazz«-Enthusiasten in Ost und West, beispielsweise die konstruierte Trennung zwischen Tanzmusik und »Jazz«. 1955 aber war das MfK schon auf Rudorfs oppositionelle Aktivitäten aufmerksam geworden und wollte sich scheinbar von dessen gefährlicher Strategie distanzieren.<sup>457</sup> Darum wurde als Entgegnung in derselben Zeitschrift ein Artikel von dem renommierten Musikwissen-

453 Dietrich Helms, »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?«, in: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt/M. 2002, S. 101.

454 Lars Klingberg, *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und Musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR*, Kassel 1997, S. 32.

455 Rauhut 1993, S. 38.

456 So bezog sich der Dresdner Johannes Paul Thilman auf Rudolf, als er 1952 gebeten wurde seine Ausführungen zum Sozialistischen Realismus auch für die Tanzmusik zu formulieren. In einem Brief an die Stakuko schrieb Thilman, er könne dem Beitrag von Rudolf in *Musik und Gesellschaft* (8/52) »nichts neues dazufügen«. Auch der VdK-Vorsitzende Nathan Notowicz bezog sich 1952 auf diesen Artikel, als er Rudolf als Experten für das neugegründete MfK vorschlug: Er könne sich »vorstellen, daß auch seine [Rudorfs] weiteren Arbeiten gewissenhaft und gut sein würden. Vielleicht können wir in ihm einen geeigneten Mitarbeiter gewinnen.« Siehe BA Berlin, DR1, Sign. 6133, Bl. 389 und DR1, Sign. 243, Bl. 384. Und: Reginald Rudolf, »Für eine frohe, ausdrucksvolle Tanzmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 8/1952, S. 7-12. Siehe auch: Schmidt 2014, S. 321.



schaftler und Rektor der Berliner Musikhochschule, Georg Knepler, veröffentlicht, indem Rudolf als unerfahrener und naiver Laie diffamiert wurde. Natürlich war Rudolf kein Musikwissenschaftler, sondern ein Fan. Aber ebenso dürfte Knepler d'accord mit Rudorfs Thesen gegangen sein, entsprachen sie ja mittlerweile dem *common sense* auf dem Gebiet. Bestimmt spielte auch die generelle Skepsis der etablierten Musikwissenschaft gegenüber dem Thema Tanzmusik eine Rolle bei der Reaktion Kneplers, die politische Vorsicht dürfte aber überwogen haben. Kneplers Autorität jedenfalls führte dazu, dass sein Artikel in *MuG* (neben den Beiträgen von ebenso gewichtigen Zeitgenossen wie Ernst Herrmann Meyer und Hanns Eisler) als Grundsatzentscheidung aufgefasst wurde, auf die sich in den folgenden Jahren auch andere Autoren beriefen.<sup>458</sup>

Die Herangehensweise von Rudolf und Knepler an das Phänomen »Jazz« beziehungsweise jazzaffine TUM war überwiegend keine wissenschaftliche: Sie stützte sich vor allem auf Behauptungen und implizite (bürgerliche) Normen. In Bezug auf das *nation-building* nutzten die Autoren Stereotypisierungen statt musikalisch-analytisch zu konkretisieren. Rudolf und Knepler waren sich dort einig, wo es um die Gründe für ihre ablehnende Haltung ging. Ob diese Einigkeit aus dem Zwang zum gleichen Realismus-Diskurs (Volksverbundenheit, Parteilichkeit) resultierte oder aus der bürgerlichen Ästhetiktradition, lässt sich wegen der Vermischung beider Diskursstränge nicht immer eindeutig feststellen. Bei der negativen Beurteilung der jazzaffinen TUM dominierte jedenfalls die alte Dichotomie<sup>459</sup> zwischen Sinnlichem und Geistigem beziehungsweise Äußerlichem und Innerlichem. Diese schwammigen Begriffe ließen natürlich keine Belege mit musikalischen Details zu, stattdessen argumentierten die Autoren mit moralischen Urteilen (wie dem der »Jazz«-Musiker, die durch die »Atmosphäre der Nachtlokale«, durch »Gins und Rauschgifte« »körperlich und moralisch korrumpiert« seien<sup>460</sup>), medizinischen, rassistischen (»Entartung«, »Hysterie«<sup>461</sup>) sowie technischen Diskurselementen (»motorische Phrasen«<sup>462</sup>, »harmoni-

---

457 So verfuhr das MfK auch bei der Abnahme des Jazzfilms, der auch von Rudolf konzipiert worden war. Ein Protokoll dieser Abnahme berichtet davon, dass »[die] Genossen insgesamt aus[drückten], daß es besser wäre, es gibt diesen Film nicht. Der Film selbst sei nicht schlecht, aber er würde uns gewiß eine Diskussion aufzwingen, die wir im Moment nicht führen können, zu der wir nicht in der Lage sind. (Problem Rudolf)«, siehe: MfK, »Diskussion ›Jazz‹ in Anwesenheit des Ministers«, Protokoll der Genossin Lange, o.D. [1957], in: BA Berlin, DR1, Sign. 4533/1, o.P.

458 Peter Wicke beschreibt diese »penible« Regelung des Diskurses als wichtiges Element der sozialistischen Gesellschaftsordnung, vgl. Peter Wicke, »Popmusikforschung in der DDR«, in: Georg Maas/Hartmut Reszel (Hg.), *Populärmusik und Musikpädagogik in der DDR*, Augsburg 1997, S. 62.

459 Von Brendel und Schilling im 19. Jh. ausgearbeitet, vgl. Hentschel 2006, S. 418.

460 Georg Knepler, »Jazz und die Volksmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 6/1955, S. 5-7.

461 Knepler 1955, S. 6.

462 Knepler 1955, S. 5-7.

sche Schablonen«<sup>463</sup>), welche allesamt schon seit den 1920er Jahren mit der jazzaffinen TUM in Verbindung gebracht wurden, wie ich weiter oben dargestellt habe. Im Hintergrund scheint dabei die Strategie des *nation building* durch: Die (nun auch sozialistische) deutsche Musik musste gegen die »imperialistische kosmopolitische« Kunst verteidigt werden.

Waren sich Knepler und Rudorf also in der abwertenden Beurteilung der jazzaffinen TUM einig, so unterschieden sich ihre Argumentationen hinsichtlich der Aufnahme popmusikalischer Formelemente in das Konzept der zukünftigen »nationalen Tanzmusik«. Während Knepler für die Nutzung traditioneller »deutscher« Volksmusik plädierte, sah Rudorf in der wissenschaftlichen Erforschung der TUM eine Möglichkeit, kulturpolitisch auf die Bedürfnisse der jungen Generation einzugehen. Die von Rudorf geforderte (und inzwischen schon ins Alter gekommene) Unterscheidung zwischen »echtem« und »falschem« »Jazz« sah Knepler als unmöglich an, weil der »Jazz« noch nicht wissenschaftlich untersucht worden sei, stattdessen herrsche unkritische Bewunderung (hier war er einer Meinung mit Adorno).<sup>464</sup> Rudorfs These vom »Jazz« als (alleinige und stellvertretende) amerikanische (proletarische und deshalb für sozialistische Tanzmusik vorbildliche) Volksmusik war für Knepler nicht haltbar, weil er viele verschiedene Volksmusiken in den USA ausmachte<sup>465</sup>.

Um das sicher diskussionswürdige Thema aufgrund seiner tagespolitischen Brisanz nicht weiter besprechen zu müssen, nutzte Knepler abschließend das Totschlagargument der nicht legitimierten Expertise des Fans Rudorf: »[Die Frage der Unterscheidung zwischen »echtem« und »korrumpiertem« »Jazz«, S.B.] hat natürlich auch Kollege Rudorf, der kritiklos den Inhalt seiner 2000 [gelesenen] Schriften wiedergibt, nicht gelöst«<sup>466</sup>, wieso »[...] braucht [man] sich mit diesen Argumenten nicht ausführlich zu beschäftigen«. Seine Antwort auf Rudorfs kulturpolitische Aktivitäten und Forderungen waren daher: »Was noch nicht wissenschaftlich untersucht ist soll auch nicht propagiert werden«, beziehungsweise das Studium und die Verbreitung der »deutschen« Volksmusik seien wichtiger als die »unfruchtbare« und »sinnlose« Diskussion über Unterschiede zwischen »echtem« und »unechtem« »Jazz«.<sup>467</sup> Knepler berief sich neben anderen Autoritäten auch auf den englischen Volksliedforscher A. L. Lloyd, der nach 1945 das zweite Folk-Revival mitbe-

---

463 Reginald Rudorf: »Ein Wort für den Jazz«, in Deutsche Konzert- und Gastspieldirektion (Hg.), *Das Podium* 1955, Berlin 1954, S. 221, Fußnote 22.

464 Knepler 1955, S. 5.

465 Knepler 1955, S. 7.

466 Knepler 1955, S. 6.

467 Knepler 1955, S. 7.

gründet hatte, welches sich zum Ziel gemacht hatte, eine englische Gegenidentität zur amerikanischen Popmusik zu konstruieren<sup>468</sup> – ein Beispiel für die Angst vor der Transkulturation auch in anderen Ländern.

Rudorf dagegen befürwortete diesen Prozess. Wie die US-amerikanischen »Jazz«-Theoretiker Finkelstein und Blesh, die Rudorf gelesen hatte<sup>469</sup>, sah er in der »Authentizität« der Musik des »Negervolkes« eine Vorbildfunktion für die zu schaffende sozialistische »nationale Tanzmusik«. Weder der populäre Swing noch die traditionelle Volksmusik kamen für ihn dagegen als Grundlage einer neuen Tanzmusik in Frage.<sup>470</sup> Welche Elemente der jazzaffinen TUM genau Rudorf für wertvoll hielt, blieb jedoch im Schwammigen: So erwähnte er zum Beispiel die »Lebendigkeit, Unmittelbarkeit, melodisch-harmonische Schönheit [und] kraftvolle Rhythmik des Dixieland«<sup>471</sup> und verwies auf die »Verwandtschaft zwischen lutherischen Chorälen und Spirituals«.<sup>472</sup> Auch brach er eine Lanze für das Tanzbedürfnis vieler Fans: »Jede Volkstanzmusik braucht starke rhythmische Akzentuierung um lebensfähig zu sein«.<sup>473</sup> Das gilt auch für die Texte: »[Die] Beziehung zwischen Mann und Frau [als Thema] in den Texten [sei] leitartikelhafte[n] Agitationsarien«<sup>474</sup> vorzuziehen. Rudorfs kulturpolitische Ambitionen drängten ihn zu der Forderung nach einer institutionellen Absicherung der Beschäftigung mit der TUM und dem »Jazz«. »Um neue Tanzmusik zu schaffen [sei das] Studium der Erscheinungen und der Geschichte der Tanzmusik nötig«.<sup>475</sup> Die »gegenwärtige tanzmusikalische Situation [könne] nicht der amerikanischen Swingmusik überlassen [werden]«. Rudorf forderte die Gründung von Institutionen, die Kulturfunktionäre in dieser Hinsicht ausbilden sollten, sowie die »Einrichtung von Tanzmusikabteilungen an den Hochschulen«. Besser ausgebildete Kulturfunktionäre könnten dann gute Bands und Stücke auswählen.<sup>476</sup> Hier benutzte Rudorf Argumente, die, was die

---

468 Britta Sweers, »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Popmusikforschung und Ethnomusikologie«, in: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt/M. 2002, S. 171.

469 Siegfried Schmidt-Joos, *Die STASI swingt nicht. Ein Jazzfan im Kalten Krieg*, Halle 2016, S. 236.

470 Rudorf 2/1954, S. 11.

471 Ebd., S. 15. Es ist wahrscheinlich dass Rudorf sich mit der Wahl des Dixielands an den vorgegebenen Diskurs gehalten hat: Seine vermeintlich traditionelleren Wurzeln machten ihn für die Kulturfunktionäre erträglicher als der Swing oder Boogie (vgl. einen Leitartikel des sowjetischen Musikwissenschaftlers W. Konen in der *ZS Musik und Gesellschaft*, 12/1955, S. 15f.). Dixieland gehörte zu den ersten Jazzformen, für die Institutionen gegründet wurden, z. B. das seit 1968 stattfindende Festival in Dresden. Scheinbar versuchte Rudorf außerdem, in Lehrveranstaltungen den Mitgliedern des renommierten Kurt-Henkels-Orchesters den Dixieland-Stiel nahezulegen. Vgl. Rudorf 1964, S. 38.

472 Reginald Rudorf, »Ein Wort für den Jazz«, in: Deutsche Konzert- und Gastspielsdirektion (Hg.), *Das Podium 1955*, Berlin 1954, S. 219.

473 Rudorf 2/1954, S. 14.

474 Rudorf 3/1954, S. 15.

475 Rudorf 3/1954, S. 12.

476 Rudorf 3/1954, S. 14.

Musikerausbildung betraf, schon in den 1930er Jahren öffentlich angeführt und zum Teil auch in der damaligen »Jazzklasse« am *Hochschen Konservatorium* in Frankfurt/M. verwirklicht wurden, wenn auch nur für kurze Zeit. Auch an dieser Stelle offenbart sich das *Dejà-vu*-hafte des durch Diktatur und Kalten Krieg verhinderten und verlangsamten Wandels des TUM-Diskurses in der DDR.

## **Die Weiterführung des jazzaffinen TUM-Diskurses in der Zeitschrift**

### ***Melodie und Rhythmus***

Nachdem die Zeitschriften für Berufsmusiker, die sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit mit der jazzaffinen TUM beschäftigten (wie zum Beispiel *Das Notenpult* oder *Melodie*), eingestellt wurden, klaffte eine entsprechende Lücke in der deutschen Publizistik. Jugendgemäße Zeitschriften, die sich mehr als nur am Rande (wie die *Bravo*<sup>477</sup>) dieser Thematik widmeten, waren bis in die 1960er Jahre schlicht nicht vorhanden. Auch die 1952 gegründete Zeitschrift *Jazz Podium* hatte spätestens ab 1955 den hochkulturellen Status des »Jazz« akzeptiert und war damit zu einem Spartenmagazin geworden<sup>478</sup>: Swing, Blues und Rock'n'Roll wurden dort laut Till Krause und Stefan Weinacht kaum besprochen.<sup>479</sup> Um diese Lücke für die DDR zu schließen, und nebenbei die staatliche Einflussnahme auf die Jugend nicht an den Westen zu verlieren, wurde 1957 die Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* gegründet. Aber auch ihr gelang es jedoch nicht, die jugendlichen Bedürfnisse nach afroamerikanisch geprägter TUM zu befriedigen, zu sehr war sie im kulturpolitischen Klima des Kalten Krieges gefangen.

Beispielhaft für dieses Dilemma möchte ich hier eine Artikelserie über die Tanzmusik zitieren, publiziert 1959 vom Chefredakteur der Zeitschrift, Peter Czerny<sup>480</sup>. Auch Czerny blieb den bildungsbürgerlichen Traditionen im TUM-Diskurs verhaftet, was die Betonung des »bildenden Charakters« und der »nationalen Intonation« der TUM betrifft. Und dem politischen Diskursstrang durfte er schon qua seines Status als Chefredakteur nichts Relevantes entgegensetzen.

---

477 Till Krause, Stefan Weinacht, »Musikzeitschriften«, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009, S. 345.

478 In dem dann auch grundsätzlichen Fragen wie nach dem Unterschied zwischen »echtem« und »falschem« Jazz kaum noch diskutiert wurden. Siehe: Taubenberger 2009, S. 10.

479 Krause/Weinacht 2009, S. 345.

480 Geboren am 22.4.1929 Leipzig. Nach dem Studium der Geschichte, Kunst, Literatur und Musikwissenschaften leitete er von 1957 bis 1960 als Chefredakteur die Zeitschrift »Melodie und Rhythmus« danach war er Mitarbeiter beim ZK der SED, von 1969 bis 1978 Künstlerischer Leiter des VEB Deutsche Schallplatte und ab 1972 zugleich Generaldirektor des Komitees für Unterhaltungskunst der DDR. Von 1981 bis 1989 war er Intendant des Metropol-Theaters.

Auch wenn Czerny einräumte, dass die DDR TUM aus dem Westen übernehmen müsse, um die Bedürfnisse der Bevölkerung zu bedienen (ein Argument, das vor allem seitens des ostdeutschen Rundfunks vertreten wurde), so begrenzte er doch diese Strategie zeitlich auf die unmittelbaren Nachkriegsjahre. Seitdem sei nach und nach eine »eigene« TUM in der DDR entstanden, »begannen junge, bis dahin noch fast unbekannte Komponisten ihren eigenen Weg zu gehen. Mit Unterstützung unseres Rundfunks, unserer Schallplattenfirma ›Amiga‹ und unserer Verlage wurden sie populär. Jeder Tanzmusikfreund kennt ihre Namen: Gerd Natschinski, Gerhard Honig, Siegfried Mai, Martin Hattwig, Helmut Nier, Walter Eichenberg, Alo Koll, Max Spielhaus und andere.«<sup>481</sup> Wie populär, konnte Czerny nicht sagen, da zu diesem Zeitpunkt konsumorientierte oder soziologische Umfragen in der DDR nicht geduldet beziehungsweise nicht publiziert wurden. »Um 1956« war es nach Czerny »soweit, daß nach der DDR nicht nur die westlichen Schlager kamen, sondern daß unsere Schlager begannen, nach dem Westen auszustrahlen. [...] Die kapitalistische Schlagerindustrie reagierte auf diese Erfolge auf ihre Weise und verstärkte die Einflußnahme, indem sie die illegale Einfuhr von Notenmaterialien forcierte, indem sie ihre Schlagersänger soviel wie noch nie zuvor in die DDR schickte. Dieser schädlichen Entwicklung setzte die Kulturkonferenz der SED ein Ende.«<sup>482</sup>

Dass der ostdeutsche Rundfunk aus oben genannten Gründen viel westdeutsche Musik spielte, der staatliche Notenvertrieb Kooperationen mit westdeutschen Verlagen einging und der VEB *Deutsche Schallplatten* (zumindest bis 1961) zusammen mit westlichen Tonträgerfirmen Aufnahmen produzierte, sagte Czerny nicht. Aber es ging ihm ja auch um etwas anderes: die diskursive Legitimierung der so genannten 40/60-Regelung, welche 1958 eingeführt wurde, um die Höhe der Devisen an die GEMA, die Millionensummen betrug<sup>483</sup>, zu verringern.<sup>484</sup>

Was die »neuartige« TUM aus der DDR betraf, betonte Czerny die Abkehr von dem »Fabrizierten« der »Massenkultur«, hin zum »Volkstümlichen«, »Melodiehaften«: Er bediente sich also der Kriterien des oben beschriebenen bürgerlichen »Massenkultur«-Diskurses.<sup>485</sup> Dazu gehörte auch die Konstruktion des »Nationalen« in der TUM, die »kosmopolitischen« US-amerikanischen und lateinamerikanischen Einflüsse negierend. »Inwie-

---

481 Peter Czerny, »Geschichte des DDR-Schlagers. Blick auf den Entwicklungsweg unserer Tanzmusik«, in: *Melodie und Rhythmus*, 19/1959, S. 6.

482 Czerny 19/1959, S. 7.

483 Hinterthür 2006, S. 466.

484 Peter Czerny, »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 8/1959, S. 9.

485 Czerny 8/1959, S. 9.

weit zeigt unsere Tanzmusik einen nationalen Charakter?«, so die fast hypothetisch gemeinte Frage Czernys.

»In Beantwortung dieser Frage können gerade aus der letzten Zeit viele Titel genannt werden, die in ihrer harmonisch-melodischen Anlage typisch deutsche Tanzmusik darstellen. [...] Wir denken dabei an Titel wie *Davon träumen die Mädchen immerzu* oder an *Die Matrosen fahren gerne* von Natschinski, an *Das wünsch ich mir* oder *Nur der Mond schaut uns zu* von Möckel, an *Wenn übers Jahr der Kuckuck ruft* oder *Papa, du bist so reizend* von Mai [...]. Es ist bezeichnend, daß derartige Tanzlieder bei den Hörern außerordentlich beliebt sind – ganz im Gegensatz zu den Behauptungen gewisser westlicher Jazzexperten, die da ›dozieren‹, daß die nationale Musik der Völker etwas veraltetes und daß einzig und allein der sogenannte Jazz amerikanischer Prägung modern sei.«<sup>486</sup>

Aber Czerny sah auch die Unumkehrbarkeit der Internationalisierung der TUM, was Melodik und Rhythmik betrifft:

»Anregungen anderer Musikkulturen werden jedoch nicht nur dadurch verarbeitet, daß fremde rhythmische Grundformen mit der eigenständigen Melodik verschmolzen werden, sondern auch dadurch, daß in die Melodik selbst charakteristische Intonationsmerkmale anderer Musikkulturen einströmen. Gerade so verhält es sich im *Karawanenzug* von Helmut Nier. Auch hier weits [sic] die Melodik im allgemeinen deutsche Züge auf; sie bezieht jedoch im dritten Takt des Hauptthemas die sogenannte Blue-Note ein, die ein charakteristisches Intonationsmerkmal der Folklore der nordamerikanischen Neger ist.«<sup>487</sup>

Als Musikwissenschaftler kam Czerny an musiktheoretischen Begründungen für seine Einschätzung nicht vorbei:

»Als charakteristisches Beispiel dieser Art von Tanzmusik, die fremde Einflüsse in die nationale Musiksprache einschmilzt, kann der Calypso *Die Liebe kommt immer wieder* von Gerhard Anders gelten. In dieser Komposition wurde das latein-amerikanische rhythmische Element mit einer deutschen Melodik verbunden. Sie äußert sich im Vers in den für die deutsche Melodik charakteristischen häufigen Dreiklang-Brechungen. Des weiteren fällt die mehrmalige Verwendung des stufenweisen Abstiegs von der Quinte zum Grundton auf. Harmonisch bewegt sich der Titel im Rahmen von Tonika, Dominante und Dominante der Dominante. Das sind Merkmale, wie sie auch im deut-

---

486 Peter Czerny, »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1959, S. 12.

487 Czerny 10/1959, S. 13.

schen Volkslied zu finden sind. Damit ist zugleich in groben Zügen erklärt, worin eigentlich das Nationale in unserer Tanzmusik besteht.«<sup>488</sup>

Mit diesen Bemerkungen machte Czerny einen Kotau vor den politischen Bedingungen des Kalten Krieges, gleichzeitig zementierte er den diskursiven Stillstand der Etablierten im TUM-Diskurs seit den 1920ern, was die Definition einer »deutschen Tanzmusik« betrifft, nämlich die Orientierung am Volkslied.

Bildungsbürgerlich war auch seine (nicht neue) Definition der »Schlagerindustrie«, nämlich als »System [...], das auf eine höchst raffinierte und reißerische Weise rückständige Gedanken, Gefühle und Vorstellungen ›kultiviert‹ und dabei gleichzeitig den Geschmack breiter Kreise verbildet.« Zwar gäbe »es auch im Rahmen der Schlagerindustrie Tanzkompositionen, die gewissermaßen mehr oder weniger ›anständig‹ gemacht sind, die in gewissem Grade künstlerische Werte offenbaren. Eben darum ist es für uns auch möglich, einen, wenn auch kleinen Teil aus der Schlagerproduktion des Westens zu uns zu übernehmen.«<sup>489</sup> Aber »da der moderne Schlager in der westlichen Welt einen großen Teil seiner Anregungen aus dem weiten Gebiet des sogenannten Jazz einnimmt, ist es notwendig, sich kritisch mit dem auseinanderzusetzen, was sich heute unter diesem Namen in den imperialistischen Staaten verbirgt.« An dieser Stelle wird abermals evident, dass die hochkulturelle Emanzipation eines bestimmten »Jazz«-Verständnisses sich Ende der 1950er Jahre auch im bildungsbürgerlichen Kanon, auch in der DDR, bereits vollzogen hat. Czerny, weiterhin ausführend:

»Das meiste, was heute im Westen unter der Flagge des Jazz auftritt, hat in Wirklichkeit mit dem eigentlichen ursprünglichen Jazz fast nichts zu tun. Längst ist hier eine Verfälschung eingetreten. Heute haben im sogenannten Jazz Sensations- und Effekthascherei an Stelle echten Musikan-tentums Platz gegriffen. Freilich hat der Jazz, vor allem mit seinen ursprünglichen Formen, durchaus belebenden Einfluß auf die europäische Tanzmusik genommen. Aus dem New Orleans Jazz gingen zum Beispiel Tänze wie Charleston, Shimmy usw. hervor. Aber schon diese Entwicklung offenbart den Prozess der Dekadenz der vom Jazz beeinflussten Tanzformen, wenn diese von der Vergnü-gungs- und Musikindustrie regelrecht ›ausgeschlachtet‹ wurden. Heute hat dieser Prozeß noch weitaus krassere Formen angenommen. In unseren Tagen wurde der rhythm and blues, eine Form echter Folklore der nordamerikanischen Neger, zu einem der größten Massennarkotika, dem Rock`n`Roll umgefälscht.«<sup>490</sup>

---

488 Czerny 10/1959, S. 13.

489 Peter Czerny, »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 5/1959, S. 9.

490 Peter Czerny, »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 6/1959, S. 8.

Am Beispiel dieser neuartigen Stilrichtung in der TUM definierte Czerny noch einmal die altbekannten, schon am »Jazz« der 1920er Jahre kritisierten Merkmale einer »nicht-deutschen« TUM:

»An dieser Art von Schlagern können wir äußerst plastisch den Verfallsprozeß der Tanzmusik studieren, die aus der Retorte der Vergnügungsindustrie stammt und sich typischer Mittel des amerikanischen kommerziellen Jazz bedient. Wir können deutlich beobachten: a) den melodischen Verflachungs- und Zerstörungsprozeß, b) die Verwendung kurzatmiger, abrupter Motivfetzen anstelle eines schöpferischen konzipierten Melodieaufbaus, c) eine monotone Wiederholungsmanier primitiver rhythmischer und harmonischer Wendungen, d) die Zerstörung der nationalen Intonation.«<sup>491</sup>

Neben dieser programmatischen Artikelserie des Chefredakteurs von MR, die auch die politische Situation zwischen den beiden deutschen Staaten kurz vor dem Mauerbau widerspiegelt, finden sich in dieser Zeitschrift auch bei diversen Musikerporträts die oben aufgeführten Urteile, ganz im Geiste bildungsbürgerlicher Musikpolitik. Etwa wenn Aubrey Pankey erwähnt wird, ein in die DDR emigrierter US-amerikanischer Sänger und »Gesangspädagoge an der Deutschen Hochschule für Musik«, dessen

»Konzerte mit amerikanischen Volksliedern und Negro-Spirituals [...] dank seiner *kultivierten, innigen Interpretation* für die Zuhörer zu *tief empfundenen* Erlebnissen [werden]. Mit seiner *gepflegten lyrischen* Baritonstimme singt er von dem Leid seiner schwarzen Brüder, aber auch von den Wünschen, Hoffnungen und der Siegeszuversicht der ausgebeuteten Neger. Und wenn es den deutschen Zuhörern auch nicht immer möglich ist, den Wortlaut der – von ihm kurz erläuterten – Lieder zu verstehen, so bedürfen sie doch keines Dolmetschers. *Wahre Musik* spricht eine internationale Sprache. Sie schlägt Brücken über unendliche Ozeane und kündigt von der Kraft und Stärke jener Menschen, die entschlossen sind, die langersehnte Freiheit zu erkämpfen«.

In diesen Beschreibungen von Pankeys Musik und Interpretationsweise tritt das klassisch-romantische Musikverständnis hervor, das der »wahren«, autonomen Musik den Vorrang vor dem »massenkulturell« »Fabrizierten« einräumt, vor allem wenn sie nur nach umfassender Übung und Anstrengung hervorgebracht wird, wie im Falle Pankeys nach voll-

---

491 Peter Czerny, »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 4/1959, S. 7.



brachtem »Gesangsstudium in Wien« (um »sich die strengen Prinzipien der klassischen Wiener Schule am Vorbild des deutschen Liedschaffens anzueignen«).<sup>492</sup>

Auch über das Rundfunk-Tanzorchester des *Berliner Rundfunks* unter Günter Gollasch, laut Zeitzeugen eines der besten Tanzorchester der DDR<sup>493</sup>, wird vom MR-Korrespondenten ein diskursiver Schleier gelegt, der die traditionellen Werte des durch Übung und Fleiß vollkommen dargestellten Kunstwerkes betont und zugleich alles Unterhaltende (Lautstärke und Exaltiertheit betreffend) nivelliert:

»Günter Gollasch ist ein *vorzüglicher* Alt-Saxophonist und Klarinettist, der auch wiederholt in *anspruchsvollen Werken der seriösen Musik* als *Solist* hervorgetreten ist. Kein Wunder, daß er von Beginn an danach strebte, seinem Saxophonsatz ein besonderes Kolorit zu geben. [...] Der Reiz des Blechs – seit einiger Zeit um drei Posaunen erweitert – liegt in einem *sehr ausgewogenen* Harmoniesatz und vielseitigen effektvollen Kombinationen. [...] Starke Impulse gehen von dem *technisch brillanten* Pianisten Siegfried Beier aus [...]. Das Schlagzeug, von Siegfried Möhle *betreut, tritt* bei Günter Gollasch auffällig *zurück*. Dennoch ist S. Möhle ein Musiker, der sein Instrument sicher beherrscht. Sein *dezenter Stil* vermeidet alle *raffinierten und hektisch-nervösen Effekte*.«<sup>494</sup>

Das gleiche Urteil findet sich in der Beschreibung eines der erfolgreichsten TUM-Komponisten der DDR, bei Gerd Natschinski:

»Seine Tanzmusikerfolge beweisen, daß ihr Autor erkannt hat, worauf es den Freunden der leichten Musik ankommt, nämlich auf eine eingängige und rhythmisch interessante, aber doch *ausgewogene* Tanzmusik. Der Komponist und Dirigent Natschinski vermeidet *grelle und synkopenreiche Wirkungen*. Es läßt sich unter seinen Arbeiten wohl kaum ein Titel nachweisen, in dem der *Effekt* über den melodischen Einfall gestellt wurde. [...] [So] verhält sich die ganze Substanz seiner thematischen Erfindungen schon von vornherein den sogenannten »*schrägen Effekten*« gegenüber fremd. Gerd Natschinskis Musik kommt von der *traditionellen deutschen Tanzmusik* her. Das muß um so entschiedener festgestellt werden, als es heute leider Tanzkomponisten gibt, die das Vorhandensein einer deutschen Tradition allgemein oder zumindest den Wert der deutschen Tanzmusik im besonderen bezweifeln. Kompositionen wie der *melodisch anspruchsvolle* langsame Walzer »*Viola*« verdeutlichen die enge Verbindung zur Tradition des deutschen – nicht des englischen – langsamen Walzers mit seiner metrisch melodisch-rhythmischen Eigenart.«<sup>495</sup>

---

492 Sky, »Aubrey Pankey«, in: *Melodie und Rhythmus*, 1/1958, S. 2.

493 Gespräch mit Eberhard Bretschneider vom 21.4.2015.

494 F. Grimm, »Es spielt das Tanzorchester des Berliner Rundfunks unter Leitung von Günter Gollasch«, in: *Melodie und Rhythmus*, 4/1958, S. 10, Hervorhebungen von mir.

495 gm, »Gerd Natschinski«, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1958, S. 19, Hervorhebungen von mir.

Auch hier also die bildungsbürgerliche, an klassisch-romantischer Tradition geschulte Konstruktion eines melodiebetonten »deutschen Erbes«. Zusammenfassend möchte ich an dieser Stelle konstatieren, dass im gesamten hier untersuchten Zeitraum der TUM-Diskurs sich zwar gewandelt hat, was bestimmte Spielarten der TUM betrifft, aber die grundlegende bildungsbürgerliche Prägung des Musikdiskurses, wie auch im Westen Deutschlands, immer wieder zu einer generellen Skepsis gegenüber neuen, US-amerikanischen Musik-trends führte, aber ebenso zu deren späteren kanonisierenden Vereinnahmung.

### **Exkurs: Die sowjetische bildungsbürgerliche Tradition und W. Gorodinskis**

#### ***Geistige Armut in der Musik (1953)***

Bei ihrer Beurteilung des TUM-Phänomens konnten sich alle oben zitierten Autoren, wollten sie sich nicht nur auf ihren bürgerlichen Habitus verlassen, auch auf W. Gorodinskis Buch »Geistige Armut in der Musik« aus dem Jahr 1953 beziehen. Laut Matthias Tischer gehörte Gorodinski wie »Ernst Herrmann Meyers Publizistik« zur kanonischen Literatur mit großem Einfluss auf die sozialistische Kulturpolitik der 1950er Jahre.<sup>496</sup>

Gorodinski argumentierte häufig mit Bezug auf Shdanov und Stalin. Auf letzteren (und dessen Vordenker Lenin) bezog er sich auch, wenn er das Nationale in der sozialistischen Musik betonte:

»Man muß unterstreichen, [...] daß nur der Weg einer Kultur, die dem Inhalt nach sozialistisch und der Form nach national ist, die wirkliche und vollständige Entwicklung der Musik [...] gewährleisten kann. Die Feinde des Sozialismus aus dem Lager der bürgerlichen Nationalisten versuchten wiederholt zu beweisen, daß der Sozialismus zur Nivellierung der nationalen Eigenart des künstlerischen Schaffens [...] führt. [...] Diese gemeine Verleumdung wurde seinerzeit von dem großen Stalin zunichte gemacht. ›Ist es etwa nicht klar‹, sagt Genosse Stalin, ›daß Lenin, als er mit der Lösung einer nationalen Kultur in der bürgerlichen Ordnung kämpfte, auf den bürgerlichen Inhalt der nationalen Kultur losschlug, aber nicht auf deren nationale Form?‹ [...] Die multinationale, sozialistische Kultur der Sowjetunion, eine Kultur, in der sich das Schaffen aller Völker, die die große Stalinsche Familie bilden, in harmonischer Fülle entwickelt, ist ein unsterbliches Muster und Beispiel für alle Musikschaaffenden [...].«<sup>497</sup>

---

496 Matthias Tischer, *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR*, Köln u.a. 2009, S. 76.

497 W. Gorodinski, *Geistige Armut in der Musik*, Halle 1953, S. 14f.

Auch Gorodinski befürwortete die Trennung von wertvollem, weil volksmusikalischem »Jazz« und seiner schlechten, weil kommerziellen (Nachfolger)-Variante. Er bezieht sich hierbei auf französische (Panassié<sup>498</sup>) und amerikanische Autoren, wahrscheinlich auch auf den von Adorno rezensierten Sergeant (Gorodinski erwähnt die musikalische »Hybridisierung« in Bezug auf afrikanische Herkunftsmerkmale<sup>499</sup>). Die Anerkennung modernerer Spielarten des »Jazz« beziehungsweise dessen Definition als amerikanische Volksmusik lehnt er aber ab:

»[...] und so erschien das Wort ›Jazz‹, das ursprünglich nur die Gesangs- und Tanzmusik der Neger bezeichnete, die sich durch scharfe und vielgestaltige Rhythmik und ungewöhnliche Farbenpracht des Melos auszeichnete... Man muß jedoch einen großen Unterschied machen zwischen der ursprünglichen Negermusik und dem, was sich in der amerikanischen musikalischen Industrie unter dem Namen ›Jazz‹ gebildet hat.«<sup>500</sup>

Der in dieser Zeit auch im westlichen Europa weit verbreiteten These der Sozialpsychologie, Mediennutzer seien willenlose Geschöpfe, die es vor schädlichem Medienkonsum zu schützen gelte, hing auch Gorodinski an:

»Eine Aufgabe der Jazzmusik, die mit seltener Folgerichtigkeit und Geradlinigkeit ausgeführt wird, besteht darin, daß dem lebendigen Menschen Maschinenrhythmen und folglich auch eine Psyche der mechanischen Unterwerfung aufgezwungen werden und daß eine hypnotische Festlegung des Willens und der Gedanken des Menschen hervorgerufen wird. Auf diese Weise ist die Aufgabe der modernen Jazzmusik den Aufgaben einer volkstümlichen Tanz- und Liedmusik gerade entgegengesetzt. Sie erregt nicht starke, lebensfrohe Gefühle; im Gegenteil – sie unterdrückt und löscht sie. Sie reißt nicht mit stürmischer Leidenschaft mit, sondern hypnotisiert mit der leblosen, kalten Mechanik ihrer Rhythmen, mit der armseligen Einförmigkeit und Dürftigkeit des musikalischen Materials. [...] Die Abarten des Jazz, alle diese ›Sweet‹, ›Hot‹, ›Swing‹, ›Boogie-Woogie‹, ›Be-bop‹ usw. – das sind nur verschiedene Standards und keineswegs Stilarten, wie das die Theoretiker des Jazz völlig ohne Grund annehmen. Von Stilarten des Jazz kann man nicht sprechen, dazu sind seine ideellen und künstlerischen Möglichkeiten zu arm.«<sup>501</sup>

Hier zeigen sich zum wiederholten Male alle konservativen Diskursmerkmale der »Jazz«- und Massenkulturkritik seit den 1920er Jahren. Ähnlich wie Adorno kommt Go-

498 Gorodinski 1953, S. 79.

499 Gorodinski 1953, S. 76.

500 Gorodinski 1953, S. 84.

501 Gorodinski 1953, S. 76f.

rodinski folgerichtig zu dem Schluss, dass »die Jazzmusik ein Reich hoffnungsloser Standardisierung [sei], die nur durch die Verschiedenartigkeit der ausführenden Manier mannigfaltig wird. Ohne jeden Zweifel liegt gerade in dieser Standardisierung auch das Geheimnis des Massenerfolges des Jazz im Milieu der amerikanischen Spießer.«<sup>502</sup> »Jazz« kann nach Gorodinski eben keine amerikanische Volksmusik sein, weil, rassistisch gedacht und ausgedrückt, »die Sprache des Jazz [...] einen barbarischen Mischmasch von bis zur Unkenntlichkeit entstellten Elementen verschiedener Sprachen, die das Jazzamalgam gebildet haben, dar[stellt], ein wildes musikalisches ›Volapük‹, das wohl imstande ist, einige elementare Gefühle und Empfindungen auszudrücken, aber vollkommen der Fähigkeit entbehrt, irgendwelche Ideen des Volkes auszudrücken und menschliche Gefühle zu wecken.«<sup>503</sup> Klassenkämpferische Parolen vermengen sich bei Gorodinski mit bildungsbürgerlichem Dünkel und Angst vor der Moderne, die in Nationalismus und Rassismus Zuflucht sucht.

## **Fazit**

Auch wenn ich für die Darstellung der Diskursgeschichte etwas weiter ausholen musste, ist die ausführlichere Erläuterung der bürgerlichen Musikkategorien für die vorliegende Arbeit essentiell. Denn nur mit diesem Hintergrundwissen lassen sich die Strategien der Akteure im TUM-Feld als distinktive und bürgerliche verstehen. Die Diskussion über das für und wider bestimmter Genres ist eben keine der niederen Klassenschichten, sondern eine des bürgerlichen Musikverständnisses. Und die Kulturpolitik der Arbeiterparteien orientierte sich an diesem bürgerlichen Musikdiskurs. So erklärt sich die Gültigkeit bürgerlicher Normen in der Auseinandersetzung mit der TUM über politische Zäsuren und Systeme hinweg, wie ich hoffentlich plausibel dargelegt habe.

---

502 Gorodinski 1953, S. 77.

503 Gorodinski 1953, S. 80.

## 4. Dresdner Akteure I: Staatliche Institutionen und kommunale Verwaltung

### 4.1. Die Akteure im Hintergrund: SMAD und SED

Wenn Jan Foitzik die Reibungen zwischen der Besatzungsmacht und der SED in den unmittelbaren Nachkriegsjahren als »verschleierte[n] Konflikt« bezeichnet, namentlich die »Bündnis- und Intelligenz-Politik der SED«, die die politische und fachliche Integration der Mittelschichten und »alten Eliten« anstrebte sowie im Gegenzug die »schematische ideologisch motivierten Egalisierungsabsicht der Besatzungsmacht«<sup>504</sup>, so charakterisiert diese Einschätzung vielleicht viele Politikbereiche, m.E. aber in geringerem Maße die Kulturpolitik.

Für diese These führe ich zwei Argumente an, erstens die fehlende Konzeption einer sozialistischen Kulturpolitik in der SMAD und zweitens der bildungsbürgerlich geprägte Konsens zwischen Vertretern der Besatzungsmacht und SED-Genossen. Bei der von September 1945<sup>505</sup> bis Dezember 1949<sup>506</sup> bestehenden sächsischen SMA-Verwaltung handelte es sich nicht um einen »nach einheitlichen Kriterien organisierte[n] monolithische[n] Besatzungsapparat«, wie Thomas Widera ausführt. Der Grund dafür seien die »häufige[n] Wechsel der russischen Stadtkommandanten« gewesen, auch dass »einzelne Zuständigkeiten nicht klar umrissen« wurden, wie überhaupt genaue Instruktionen fehlten.<sup>507</sup>

Dieser Umstand stützt die von mir befürwortete These des »informellen Systemzusammenhangs« (Wicke), die scheinbar auch auf die Strukturen innerhalb der Besatzungsmacht zutrifft. Es gab einfach »keine in ihren Zielen, Methoden und Resultaten homogene Kulturpolitik der SMAD«, stattdessen nur die »unförmige Entwicklung einzelner Fachsparten« in der SBZ. Die »Motive, Intensität, [der] Verlauf und [die] Resultate der kulturpolitischen Intentionen der Besatzungsmacht sind umstritten«, wie Jan Foitzik weiter ausführt, obwohl »1945/46 grundsätzliche Entscheidungen hierzu getroffen« worden seien. Es existieren außerdem noch immer Forschungslücken hinsichtlich der Genese »sowjetischer« Traditionen,

---

504 Jan Foitzik, »Weder Freiheit noch Einheit: Methoden und Resultate der kulturpolitischen Umorientierung in der sowjetischen Besatzungszone. Einleitung«, in: Alexander O. Tschubarjan, Horst Möller (Hg.), *Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945 – 1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse. Dokumente aus russischen Archiven*, Berlin 2005, S. 54.

505 Dina N. Nochotowitsch, »SMA-Landesverwaltungen, Sachsen«, in: Horst Möller, Alexander O. Tschubarjan (Hg.), *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945 – 1949*, München 2009, S. 548.

506 Nochotowitsch 2009, S. 555.

507 Widera 2004, S. 60f.

die »zum Teil originale deutsche Vorläufer« haben, wie Foitzik zu recht bemerkt.<sup>508</sup> Wie ich schon im Diskurs-Kapitel dargelegt habe, handelt es sich hierbei vor allem um die »kulturlpolitische[n] Kontinuitätslinien des deutschen Kommunismus«<sup>509</sup>: Die dortige Orientierung an der Hochkultur, also die Befürwortung der Integration alter Eliten bis zum intellektuellen Aufschluss der Arbeiter, lässt einen vorhandenen Konsens zwischen der Besatzungsmacht und der Partielite wahrscheinlicher erscheinen als den von Foitzik erwähnten Kampf gegen die »Egalisierungsabsichten« der SMAD.

Hier findet sich eine Erklärung für die bildungsbürgerlich geprägte Ablehnung jazzaffiner TUM seitens der SMAD wie auch der SED schon vor den Formalismus-Kampagnen und den Anfängen des Kalten Krieges. Ob die in Dresden stationierten sowjetischen Kommandanten dem bildungsbürgerlichen Milieu entstammten, konnte ich nicht in Erfahrung bringen: Der für Volksbildung zuständige Oberstleutnant Pawel Petrowitsch Solowjow war immerhin »Absolvent eines Instituts«<sup>510</sup>, und der ebenfalls einflussreiche Leiter der Informationsabteilung, Hauptmann Anatoli B. Waks war der deutschen Sprache mächtig.<sup>511</sup> Als politisch geschulte Instrukteure waren sie aber höchstwahrscheinlich mit dem kommunistischen Arbeiterbildungs-Gedanken vertraut. Eine in den städtischen Akten erhaltene Besprechung der Stadtbezirksleiter mit den Befehlshabern der SMAD aus dem Jahr 1945 stellt zumindest einen kleinen Anhaltspunkt in dieser Hinsicht dar: Der für »Kulturfragen« zuständige Stadtkommandant vertrat demnach

»voll die Linie, daß die Amüsierbetriebe eingeschränkt werden müssen. Er erklärte, daß er erstaunt sei, in Deutschland soviel minderwertige Tingeltangel zu finden. In Rußland gebe es etwas derartiges nicht. Dort würde Oper und Schauspiel bevorzugt. Für das übrige gebe es den Zirkus.«<sup>512</sup>

Diese hochkulturell geprägte Einstellung des Stadtkommandanten dürfte mit den Strategien des Kulturamtes harmonisiert haben:

»Das Kulturamt verlangt eine Überprüfung der Amüsierlokale, die Künstler die auftreten und die Gagen die dort gezahlt werden. Es geht nicht, daß in jedem Lokal eine Tanzdiele in Betrieb ist und

---

508 Foitzik 2005, S. 40.

509 Ohne Autor, in: Tschubarjan/Möller 2005, S. 63.

510 Artikel »Solofjow, Pawel Petrowitsch«, in: Horst Möller, Alexandr O. Tschubarjan, *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945 – 1949*, München 2009, S. 710.

511 Widera 2004, S. 62.

512 RdS, Verwaltungsbezirk 5, Nachrichtenstelle, »Besprechung im Kulturamt mit dem Dezernenten Wagner«, 6.10.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, 5. Stadtbezirk (5.1.5), 44, o.P.

irgendeine minderwertige Sängerin oder Tänzerin bei Wucherpreisen auf das Publikum losgelassen wird.«<sup>513</sup>

Für die Einschätzung der sowjetischen Kulturpolitik in der SBZ und der frühen DDR in Bezug auf die jazzaffine TUM sind neben Kenntnissen der deutschen kommunistischen Kulturpolitik früherer Jahrzehnte auch die diesbezüglichen kulturpolitischen Strategien in der UdSSR von Bedeutung. Deshalb möchte ich hier einen kleinen Überblick über die sowjetische TUM-Szene anfügen, der sich aufgrund der eingeschränkten Quellenlage nur auf ein Buch von Frederick Starr stützt.

Glaut man Frederick Starr, spielten nach Kriegseintritt der UdSSR viele jazzaffine TUM-Kapellen auch an den Kampflinien, unter anderem die berühmte von Alexander Tsfasman.<sup>514</sup> Sie spielten aus *fakebooks*, die wahrscheinlich durch amerikanische Hilfsexporte in die UdSSR gelangt seien, vermutet Starr.<sup>515</sup> Tsfasman war auch nach dem Krieg oft in wöchentlichen »Jazz«-Sendungen des sowjetischen Rundfunks zu hören.<sup>516</sup> Nach 1946 seien aber rigide Einschränkungen des »Jazz«-Spielens erfolgt. Es gab auch Verhaftungen und Deportationen von »Jazz«-Musikern, wie des zuvor von Stalin gemochten, deutschstämmigen Ex-Berliners Eddie Rosner.<sup>517</sup> Nach Starr war nun alles »Jazz«-Mäßige »verpönt«: der zupfende Bass, das *trap-set* im Schlagzeug, Trompetendämpfer, Piston-Ventil-Trompeten, *blue notes*, Akkorde über verminderten Quinten, sowie das Vibrato der Blechbläser.<sup>518</sup> Trotzdem oder gerade deswegen gelangten weiterhin aktuelle »Jazz«-Platten in die UdSSR, über Armeeangehörige aus Westberlin, oder als Röntgenausgaben für die *Stiliagi* (die sowjetische Variante der deutschen Swingfans).<sup>519</sup> Nach Stalins Tod folgte in dieser Hinsicht kulturpolitische Nachsicht. 1956 wurde ein »ausschließlich improvisierendes« Ensemble in Moskau gegründet, *Die Acht (Wosmyorka)*, welches nach Starr auch Bebop im Programm hatte und *fakebooks* sowie Radiosendungen (u.a. Conovers *Music USA*) als Inspirationsquelle nutzte.<sup>520</sup> Ende der 1950er galt der »Jazz« in der UdSSR als diskussionswürdig, erste »Jazz«-Clubs entstanden (1958 in Leningrad, 1960 in Moskau) und 1960 erschien das erste sowjetische »Jazz«-Buch (*Dschas*, von Wladimir Feuertag und Walery

---

513 RdS, Verwaltungsbezirk 5, Nachrichtenstelle, »Besprechung im Kulturstadt mit dem Dezernenten Wagner«, 6.10.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, 5. Stadtbezirk (5.1.5), 44, o.P.

514 S. Frederick Starr, *Red and Hot. Jazz in Rußland von 1917 – 1990*. Wien 1990, S. 154.

515 Starr 1990, S. 161.

516 Starr 1990, S. 172.

517 Starr 1990, S. 178.

518 Starr 1990, S. 180.

519 Starr 1990, S. 200.

520 Starr 1990, S. 203.

Mysowski).<sup>521</sup> Die Darstellung Starrs legt also eine ähnlich verlaufende Entwicklung der hochkulturellen Akzeptanz des »Jazz« in der UdSSR wie auch in den beiden deutschen Staaten nahe. Wahrscheinlich ist auch eine vergleichbare bildungsbürgerliche Prägung wichtiger Akteure im sowjetischen wie deutschen Musik-Feld.

Nach Gründung der DDR wurde die SMAD durch die Sowjetische Kontrollkommission (SKK) abgelöst, welche wiederum nur bis Mai 1953 existierte. Danach gab es bis zur formellen Souveränität der DDR 1955 einen »Hohen Kommissar« mit weitreichenden Befugnissen, dessen »diverse Berater« nach Lindenberger noch »mindestens bis Ende der 1950er« tätig waren.<sup>522</sup> Eine enge Zusammenarbeit zwischen sowjetischen Institutionen und der SED ist also über den ganzen in dieser Arbeit behandelten Zeitraum wahrscheinlich, ebenso eine ähnliche Einstellung gegenüber der jazzaffinen TUM.

War die Kulturpolitik der ersten Jahre durch eher diffus vorhandene Hochkultur-Dümel geprägt, so stellt die am 31.3.1949 gegründete *Deutsche Wirtschaftskommission* einen ersten Versuch dar, durch eine zentrale »regierungsähnliche Instanz« einen »Kulturplan« zu konzipieren, der als wichtiges Element der innerbetrieblichen Schulung von SED-Funktionären die Grundlage aller weiteren gesetzgeberischen und institutionellen kulturpolitischen Entscheidungen darstellen sollte, so Dagmar Buchbinder.<sup>523</sup> Aber auch darin finden sich einige, von deutschen Kommunisten übernommene bildungsbürgerliche Forderungen, wie die »Hebung des kulturellen Niveaus der Werktätigen« und die »Pflege einer fortschrittlichen deutschen Kultur auf Grundlage des nationalen Kulturerbes«.<sup>524</sup>

Die Strategien der lokalen SED-Leitung beschränkte sich jedoch vornehmlich auf Personalentscheidungen, bzw. auf die Weitergabe genereller Kritik an städtischen Institutionen durch die SED-Bezirksleitung oder das ZK, wie im Fall der örtlichen DKGD 1955. Auch wenn der »Jazz«-Enthusiast Karlheinz Drechsel berichtet, dass die Leiter der Bezirksleitung der SED das »Jazz-Klima« bestimmten und in Dresden »großzügiger« gewesen seien als anderswo<sup>525</sup>, dürfte sich das nicht in konkreten Strategien der SED ausgewirkt haben, eher noch in einer Duldung der Kulturpolitik einzelner städtischer Institutionen. Wie ich schon weiter oben beschrieben habe, wurde die Partei in ihren Entscheidungen durch vorherige Konzeptionen einschlägiger (und meist bürgerlich geprägter) Experten beeinflusst.

---

521 Starr 1990, S. 216.

522 Lindenberger 2003, S. 84.

523 Dagmar Buchbinder, »Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) – Eine Kulturbehörde »neuen Typus««, in: Jochen Staadt (Hg.), »Die Eroberung der Kultur beginnt!« *Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED*, Frankfurt/M. 2011, S. 11.

524 Buchbinder 2011, S. 13.

525 Drechsel 2011, S. 167.



Dass aber von 1960 mit vier Jahren Unterbrechung bis 1986 ein ehemaliger Kapellenleiter, nämlich Oswin Forker (1920-1999), Sekretär für Wissenschaft, Volksbildung und Kultur in der SED-Bezirksleitung gewesen ist<sup>526</sup>, könnte eine Ursache für die von Drechsel erwähnte Duldung gewesen sein.

Die Personalentscheidungen durch die SED betrafen selbstredend alle für diese Arbeit wichtigen städtischen Institutionen.<sup>527</sup> Galt es anfangs noch, den Anspruch der Partei auf Mitbestimmung gegenüber konkurrierenden Akteuren durchzusetzen, wie bei der Neubesetzung der Stelle des Leiters der Abt. VB im RdS 1949<sup>528</sup>, oder die eigenen Mitglieder in den Institutionen auf Kurs zu trimmen<sup>529</sup>, so hatte sich spätestens 1953 der Einfluss der SED gefestigt.<sup>530</sup> Auch unter den Kapellenleitern suchte die SED nach zuverlässigen Verbündeten, zumindest einige ließen sich aus persönlichen, ideologischen oder beruflichen Gründen auf eine Zusammenarbeit ein.<sup>531</sup> Dass die Personalentscheidungen der SED, wie oben und schon öfter beschrieben, immer mit den zuständigen Akteuren vor Ort abgesprochen wurden, zeigt auch das Beispiel der Entlassung des Komponisten und Hochschullehrers Karl-Rudi Griesbach aus der HfM Dresden 1955 »wegen politischer Unzuverlässigkeit (parteilos), Überheblichkeit und pädagogischen Mängeln«: Neben dem Leiter der SED-Stadtleitung Larondelle waren auch der Rektor Laux<sup>532</sup> und der Leiter der hochschuleigenen Betriebsgruppe der SED, Tränkner, für die Entlassung verantwortlich.<sup>533</sup>

Im Fall von Griesbach, der sich während der Diskussion seiner Personalie an der HfM mehrmals an die Stadtleitung der SED wandte, war diese in der Person Larondelles vermittelnd tätig, aber schlussendlich der »Ansicht, daß an der Hochschule für Musik in diesem

526 Mario Niemann, Andreas Herbst (Hg.), *SED-Kader: die mittlere Ebene*, Paderborn 2010, S. 63.

527 Wie beispielsweise durch die Anleitung und Kontrolle der Arbeit der Leiter der Abt. Kultur im RdS, der dortigen ständigen Kommission für Kultur, der Gewerkschaft und des Kulturbundes, siehe: SED-SL (La/Rö), »Geschäftsverteilungsplan des Leiters der Abteilung Kultur und Erziehung, SED SL Dresden«, 19.10.55, in: SächsHStA Dresden, SED-SL Dresden (11872), Sign. IV.5.01.347, o.P.

528 SED-SL, »Protokoll von der Blocksitzung am 28.6.49«, in: Stadtarchiv Dresden, Dez. OB (4.1.4), Sign. 251, Bl. 170.

529 SED-KL Dresden, Abt. Kultur und Erziehung (Mae/Gdt), »Monatsbericht für Januar 1950«, 9.2.50, in: SächsHStA Dresden, SED SL Dresden (11872), Sign. IV/5.01.347, o.P.

530 SED BL Dresden, »Protokoll über öffentliche Aussprache über die Arbeit der DKGD in Freital im Kulturhaus am 16.7.53«, in: SächsHStA Dresden, SED-BL Dresden (11857), Sign. IV/2.9.02 Nr. 50, o.P.

531 SED-KL Dresden, Abt. Kultur und Erziehung, »Monatsbericht für Mai«, in: SächsHStA Dresden, SED-SL Dresden (11872), Sign. IV/5.01.347, o.P.

532 Laux` Differenzen mit Griesbach verleiteten ersteren, seinen Kollegen bei der Berliner SED-Zentrale zu denunzieren: »Als das Grundübel des Musiklebens in Dresden muß ich es bezeichnen, daß unser Oberbürgermeister, Gen. Weidauer, der Musik interesselos gegenübersteht. Er läßt sich lediglich beraten durch Herrn Griesbach, der – ich weiß nicht wie – Stadtverordneter geworden ist, diese seine Stellung schamlos ausnutzt, um seine eigenen Kompositionen an den Mann zu bringen.« siehe: Laux an SED Berlin, »Betr.: Musikleben in Dresden«, 19.6.55, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Mscr.Dresd.x8, Bl. 3.

533 SED-SL Dresden, »Niederschrift einer Aussprache über den Kollegen Karl-Rudi Griesbach am Donnerstag, den 13. September 1955 in der Stadtleitung«, in: SächsHStA Dresden, SED-SL Dresden (11872), Sign. 5.01/351, o.P.

Fall nichts mehr zu retten sei«, da die Fronten schon zu verhärtet schienen. Der Chef der SED-Stadtleitung entschied in dieser Hinsicht, dass Griesbach seine Stellung im Stadtrat behalten und die Aufträge der *Sächsischen Zeitung* weiterhin ausführen »dürfe«. Man überlege auch, ihn auf eine gleichwertige Stelle in Leipzig zu versetzen.<sup>534</sup> Anhand dieses Beispiels lässt sich gut nachzeichnen, wie bereits Anfang der 1950er die Personalentscheidungen aller wichtigen Institutionen durch die SED gelenkt und abgesegnet wurden. Dabei mussten sowohl persönliche Animositäten zwischen den jeweiligen Mitarbeitern berücksichtigt, sowie der Anschein gewahrt werden, diese entschieden eigenständig über die Anstellung neuer Kollegen. Nach Laux` Pensionierung bekam Griesbach dann doch noch eine Chance an der HfM und wurde 1969 Professor ebendort.<sup>535</sup>

## 4.2. Rat der Stadt Dresden

Bei der Analyse der kulturpolitischen Strategien des Dresdner Stadtrates muss einschränkend hinzugefügt werden, dass diese im Verbund mit und in Abhängigkeit von Strategien anderer Institutionen geplant und durchgeführt wurden. Gerade dieses Kompetenzgeflecht macht ja den oben beschriebenen »informellen Systemzusammenhang« aus und gilt für alle in dieser Arbeit beschriebenen Akteure.

Für die vorliegende Arbeit ist vor allem die Regulierung des Arbeitsmarktes durch die Stadt Dresden interessant. Dafür standen ihr verschiedene Instrumente zur Verfügung: Erstens die Vergabe von Konzessionen an Konzertdirektionen und Gaststättenbetreiber durch das Gewerbeamt, zweitens die Lizenzierung von fremden und Konzeption von eigenen Konzertprogrammen, drittens die Überwachung des jugendlichen Verhaltens mittels der Jugendschutzverordnungen durch das Volksbildungsamt sowie viertens die Spionage durch das so genannte Nachrichtenamt, um über eventuelle Schwankungen in der »Stimmung der Bevölkerung« rechtzeitig Bescheid zu wissen.<sup>536</sup> In allen Belangen kam es auch zum Informationsaustausch zwischen diesen Ämtern beziehungsweise mit staatlichen Institutionen wie dem Rat des Bezirkes, der Gewerkschaft, der Polizei oder der Partei.

### Die Struktur des Kulturamtes: Personal und Selbstverständnis

---

534 Zum »Fall« Griesbach siehe die Dokumentensammlung in: SächsHStA Dresden, SED-SL Dresden (11872), Sign. 5.01/351, o.P.

535 Siegfried Köhler, *Musikstadt Dresden*, Leipzig 1979, S. 133.

536 RdS, Dez. VB (Schlotterbeck) an Amt für Kunst und Volkserziehung, »Betr.: Vereinigung des Kulturamtes mit dem Amt für allgemeine Volkserziehung«, 10.1.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 92, Bl. 1.

Schon kurz nach Kriegsende, am 21.5.1945, war mit der Bildung einer neuen Dresdner Stadtverwaltung begonnen worden.<sup>537</sup> Die oben angesprochenen Kompromisse bei der Stellenbesetzung führten auch im Stadtrat dazu, dass zwar bei leitenden Angestellten die politische Eignung als wichtiger angesehen wurde als vorhandenes Fachwissen, bei den Stellvertretern und dem mittlerem Fachpersonal aber auf bewährte Kräfte zurückgegriffen werden musste. Dazu kam die demographische Schieflage wegen der vielen gefallenen »Frontkämpfer«. Das Personal bestand demnach in der unmittelbaren Nachkriegszeit aus 47% Frauen und vielen bereits im Kaiserreich sozialisierten Beamten mit einem Durchschnittsalter von 54 Jahren.<sup>538</sup> Der Argwohn der Partei gegenüber diesen bürgerlichen Mitarbeitern äußerte sich bis mindestens Ende der 1950er in regelmäßigen Überprüfungen, wie beispielsweise durch den RdB 1958:

»Die Initiative zur ideologischen Auseinandersetzung muß immer erst von außen kommen, und wenn sie kommt, ist es noch nicht sicher, ob sie aufgegriffen und fortgesetzt wird. [...] Auch Genosse Dr. Lange [der damalige Leiter des Kulturamtes] ist dieser Erzieher [zum sozialistischen Bewußtsein] nicht gewesen. Völlig ungenügend ist die Auseinandersetzung mit den parteilosen Kollegen, die zum Teil keine klare Einstellung zu unserem Staat haben. [...] Die Stadtleitung der Partei hat sich erst in letzter Zeit stärker mit der Abteilung Kultur beschäftigt, so daß auch von dorthier noch kein sichtbarer Erfolg zu erwarten war.«<sup>539</sup>

Das Kulturamt der Stadt Dresden, oder genauer: das Dezernat Volksbildung (bis 1952) und die Abteilung Kultur (ab 1952) im Rat der Stadt wurde im Herbst 1945 gegründet und bekam von der Stadtkommandantur der SMAD die Aufgabe, das öffentliche und private Musikleben zu organisieren und zu kontrollieren. Im Kulturamt waren Sachbearbeiter für die einzelnen Bereiche wie Bildende Kunst, Musik und Theater zuständig. Im hier untersuchten Zeitraum waren zwischen drei<sup>540</sup> und sechs Angestellte in dieser Behörde tätig.<sup>541</sup> Sie bearbeiteten unter anderem Konzessionsangelegenheiten, Gewerbebescheinigungen und Anträge auf zusätzliche Lebensmittelkarten. Sie kümmerten sich außerdem um die Re-

---

537 Widera 2004, S. 94.

538 Widera 2004, S. 92f.

539 RdB Dresden (Hübner), »Überprüfung der Parteiorganisation der Abteilung Kultur im RdS Dresden«, 23.1.1958, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6663, Bl. 3-5.

540 RdS, Dez. VB (Schlotterbeck) an Amt für Kunst und Volkserziehung, »Betr.: Vereinigung des Kulturamtes mit dem Amt für allgemeine Volkserziehung«, 10.1.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 92, Bl. 1.

541 RdS, Kulturamt (ri.), »Personalstatistik Kulturamt«, 6.12.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 26, Bl. 20.

gistrierung sämtlicher kultureller Veranstaltungen im Stadtgebiet, in der Anfangszeit auch, um sie bei der Zensurstelle der Kommandantur zur Genehmigung vorzulegen.<sup>542</sup> Das Kulturamt wurde in seiner Funktion von der Stadtverordnetenversammlung und deren Kommissionen beraten, die Zusammenarbeit mit anderen kulturellen Institutionen wie dem VdK scheint aber noch 1956 nicht zufriedenstellend gewesen zu sein. Vermerke in den Akten deuten auf ein Misstrauen seitens der Stadtverwaltung gegenüber den dortigen bürgerlich geprägten Akteuren hin.<sup>543</sup>

Wer waren die Mitarbeiter dieser Institution? Das Kulturamt wurde in der Anfangszeit vor allem durch Egon Rentzsch (1915-1992) geprägt. Ihn möchte ich hier kurz als typischen Vertreter der zwar kommunistisch geschulten, aber in Bezug auf Kultur bürgerlich geprägten Entscheidungsträger vorstellen. Rentzsch, der schon mit 15 Jahren in die kommunistische Arbeiterjugend eingetreten war, verbrachte unter der nazistischen Regierung zwei Jahre im Gefängnis (Bautzen) und drei Jahre im KZ (Buchenwald und Sachsenhausen).<sup>544</sup> Nach 1945 war er Leiter der sächsischen Landesparteischule der KPD in Ottendorfo-Krilla, bevor er seine Stelle als Dresdner Stadtrat für Volksbildung am 1.4.1946 antrat.<sup>545</sup> Ab 1950 arbeitete er im ZK als Abteilungsleiter für schöne Künste und Kultur, bis er 1953 seiner Funktion dort enthoben (als Verantwortlicher eines »misslungenen« Kulturprogramms für die zentrale Karl-Marx-Feier) und nach Rostock versetzt wurde.<sup>546</sup> In den späten 1950ern gelang ihm noch einmal ein Karrieresprung in das Amt des Bundesvorsitzenden des FDGB.

Egon Rentzsch war auch eine zentrale Figur für die staatsweite Kulturpolitik der DDR: Zusammen mit Hans Lauter (der zu diesem Zeitpunkt Leiter der Abt. Kultur im ZK, und vorher ebenfalls im Land Sachsen tätig war), Anton Ackermann, Erich Honecker und Gerhard Neukrantz formulierte er die »EntschlieÙung über den Kampf gegen den Formalismus«, die während der 5. ZK-Tagung (März 1951) abgesegnet wurde (über die Folgen dieser »EntschlieÙung« siehe mein Diskurs-Kapitel).<sup>547</sup> Daraufhin bekam Rentzsch vom ZK die Aufgabe übertragen, die *Stakuko* zu gründen. Er strukturierte diese Kommission nach

---

542 RdS, Dez. VB, Kulturamt (VII/04), »Einzelstrukturplan«, 20.8.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 92, Bl. 17.

543 Iwan Schönebaum, »Bericht über die unbefriedigende Zusammenarbeit mit dem RdS Dresden«, 3/56, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 123, o.P.

544 Gabriele Baumgartner, Dieter Hebig (Hg.), *Biographisches Handbuch der SBZ/DDR (Digitale Bibliothek Band 32: Enzyklopädie der DDR)*, Berlin 2000, S. 705.

545 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig (Holtzhauer), 17.4.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 128, Bl. 15.

546 Baumgartner/Hebig 2000, S. 705.

547 Buchbinder 2011, S. 35.

dem Vorbild des 1936 gegründeten *Sowjetischen Komitees für Kunstangelegenheiten*.<sup>548</sup> Rentzsch überprüfte auch die vorhandenen und schlug weitere Mitglieder für die Kommission vor.<sup>549</sup> Durch sein Befürworten dürften mehrere ehemalige Dresdner Kollegen Rentzschs, wie beispielsweise Helmut Holtzhauer, in leitende Positionen dieser Kommission gelangt sein. Da im 1954 neu gegründeten MfK die meisten Mitarbeiter der *Stakuko* übernommen wurden<sup>550</sup>, prägte Rentzsch auch die dortige Personalstruktur durch seine Entscheidungen.

Obwohl Rentzsch der jazzaffinen TUM nicht ganz abgeneigt war (er bekannte sich als Fan zur Dresdner Swing-Kapelle von Bolislav Richter<sup>551</sup>), sah er seine Aufgabe darin, ganz in der Tradition des humanistischen Bildungsauftrags, den Dresdner Einwohnern den »billigen Zerstreuungscharakter« der »Nazikultur« auszutreiben<sup>552</sup>, zu der (noch während des Krieges) auch Tanzabende mit jazzaffiner TUM gehört hatten.<sup>553</sup> In seinem Selbstverständnis, »der breiten Volksmasse die Wichtigkeit der gesamt-gesellschaftlichen Funktion des kulturellen Überbaus klar zu machen durch praktische Arbeit«<sup>554</sup>, vertrat er die bildungsbürgerliche Tradition gegenüber der TUM, die deren angeblich schädlichen Einfluss auf den moralischen Charakter des Menschen brandmarkte. Der pädagogische Habitus von Rentzsch, gepaart mit einer die Bedürfnisse der Jugendlichen verkennenden Bevormundung, lässt sich gut an seiner Antwort auf einen Brief zeigen, den ein empörter Jugendlicher an Rentzsch geschrieben hatte, um sich über das neue Jugendgesetz zu beschweren, welches den Zugang zum Tanzabend erst ab 18 Jahren erlaubte:

»Aber ich bin der Meinung, die Welt ist so groß und trotz der Zerstörung und trotz der augenblicklichen Not so schön, sie ist so reichhaltig und vielgestaltig, daß man nicht nur im öffentlichen Tanz Entspannung und Erholung zu suchen braucht. Niemand hemmt Sie, sich einen guten Film anzusehen, niemand hindert Sie, sporteln zu gehen, unsere ganze schöne Umgebung Dresdens steht Ihnen für Ausflüge und Wanderungen zur Verfügung, viel Theater mit Schauspielen, Oper, Operetten öffnen Ihnen jeden Abend ihre Pforten und mit der freien deutschen Jugendbewegung können Sie viele erbauliche und lehrreiche Gruppen- und Gemeinschaftsabende erleben. Weiter bleibt Ih-

---

548 Buchbinder 2011, S. 46.

549 Buchbinder 2011, S. 40.

550 Buchbinder 2011, S. 276.

551 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an LRS, MfV, Abt. Kunst und Literatur (Gottfried), 29.1.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 87, Bl. 1.

552 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig (Holtzhauer), 17.4.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 128, Bl. 15.

553 Schröder 1990, S. 11.

554 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig (Holtzhauer), 17.4.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 128, Bl. 15.

nen die Benutzung unserer Büchereien, die Lektüre wissenschaftlicher und schöngeistiger Zeitschriften überlassen. So ist es nicht unbillig, daß wir im Interesse der Jugend die Freiheit der Jugend zunächst ein klein wenig beschneiden, zumal die deutschen Menschen zu leicht Freiheit mit Freizügigkeit verwechseln. [...] Außerdem können Sie in geschlossenen Veranstaltungen der FDJ tanzen nach Herzenslust.«<sup>555</sup>

Man kann Rentzschs Antwort aber auch als Entfremdung des 31-Jährigen gegenüber einer Jugend deuten, die nicht wie er mehrere Jahre in Konzentrationslagern verbracht hatte, und welche die Segnungen des Lebens in freier Natur wahrscheinlich weniger schätzte.

Die bevormundende und pädagogische Komponente scheint mindestens bis in die späten 1950er Jahre Bestandteil der städtischen Kulturpolitik gewesen zu sein. Der Nachfolger von Rentzsch, Wilfried Lange (\*1925, bis 1958 Leiter des Kulturamtes) und seine Mitarbeiterin Gerda Tränkner (\*1924) betrieben als Parteimitglieder<sup>556</sup> bürgerliche Bildungspolitik. Das hinderte sie aber nicht daran, der älteren Generation von »Kulturschaffenden« ihre Grenzen aufzuzeigen, was die Teilhabe am lokalen Musikdiskurs betraf. Da wurde schon mal der Vorsitzende der Ortsgruppe des VdK, Iwan Schönebaum, 1956 wegen seinen »nicht fortschrittlichen Phrasen« gerügt. Intern gab man die Hoffnung nicht auf, diese ältere Generation »mit Geduld verändern und umerziehen« zu können.<sup>557</sup>

Auf wichtige überregional bedeutende Einrichtungen wie die Oper oder die Kunstsammlungen jedoch hatte das Kulturamt in den 1950er Jahren immer weniger Einfluss. Es häuften sich die Beschwerden über die »Einmischung« des MfK, ohne dass der Rat der Stadt, aber auch der Bezirk Dresden darüber informiert werde.<sup>558</sup>

## **Die Zusammenarbeit mit der Stadtverordnetenversammlung und beratenden Kommissionen**

Die Stadtverordnetenversammlung der Stadt Dresden, ein traditionsreiches Gremium, welches beratend den Ämtern beiseite stand, aber auch Gesetze mit lokaler Reichweite beschließen konnte, war in der nazistischen Regierungszeit verboten worden und nahm 1945

---

555 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an Joachim Krämer, 6.9.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 96, Bl. 95.

556 MfV, »Arbeitsbesprechung der Abteilung für Kunstangelegenheiten vom 24.7.54«, 29.7.54, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6659, Bl. 75.

557 Aktennotiz und handschriftliche Bemerkungen von Tränkner und Lange, o.D. [3/56], in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 123, o.P.

558 Ständige Kommission für Kultur beim Bezirksrat Dresden (Oehler), »Vorbereitung der Bezirkstagssitzung am 16.12.55«, 13.12.55, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 273, o.P.

seine Arbeit wieder auf. Die Zusammenarbeit mit den Behörden fand vor allem in Kommissionen statt, die für alle relevanten Bereiche gegründet wurden. Die Frage der Regelung der TUM wurde im Kulturausschuss, im Jugend- sowie dem Gewerbeausschuss diskutiert. Der letztere war in die Problemlage involviert, weil auch die Gaststätten-Besitzer in dieser Hinsicht kontrolliert wurden.<sup>559</sup>

Im November 1945 trat der Kulturausschuss zum ersten Mal zusammen. Von Anfang an war auch der Leiter des Nachrichtenamtes, Kurt Liebermann, mit anwesend.<sup>560</sup> Die Mitglieder äußerten großes Befremden über die Tanzlust der Bevölkerung »in dieser schweren Zeit« und diskutierten ein Verbot der TUM, da sie sich über die Beurteilungsmaßstäbe, mit denen sie diese Musik hätten kategorisieren können, unsicher waren.<sup>561</sup> Es war vor allem die Art des Gesellschaftstanzes, die die Stadtverordneten beunruhigte. Zu diesem (in der vorliegenden Arbeit schon oft erwähnten) Kriterium kam die (ebenso schon bekannte) Kritik an der Klangerscheinung der TUM: Man forderte sogar, dass »Tanzkapellen [...] ab einer bestimmten Größe ganz verboten werden« sollten. Der Kulturausschuss beschloss noch keine konkreten Maßnahmen, stellte aber fest, dass die »Tanzvergnügen, welche so zahlreich geworden« seien und nicht zur akzeptierten Kultur gehörten, »unter allen Umständen eingedämmt werden« müssten.<sup>562</sup> Daraufhin tagte der Kulturausschuss einmal pro Woche, vereinzelt waren Angestellte des Nachrichtenamtes und der SMAD anwesend.<sup>563</sup> Im Jahr 1947 wurden Unterausschüsse gebildet, die sich bemühten, Vertreter städtischer Kulturinstitutionen mit in die Beratungen einzubinden.<sup>564</sup> Die Zusammensetzung der Fachkommission Musik beispielsweise bestand 1948 aus folgenden Mitgliedern: der damaligen Leiterin des Kulturamtes, Käthe Heidenberger, die auch der Kommission vorstand, Joseph Keilberth (Chefdirigent der Dresdner Staatskapelle), Heinz Bongartz (Chefdirigent der Dresdner Philharmonie), Rudolf Mauersberger (Leiter des Kreuzchores), Johannes Paul Thilman (Komponist und Vorsitzender des Kulturbundes), Karl Laux (Musikwissenschaftler, damals noch Angestellter der Landesregierung) und vielen weiteren. Mitglieder des

---

559 RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Berichtsbogen für die Landesregierung Sachsen, Ressort Volksbildung, Sekretariat, Anlage Nr. 14«, Januar 1947, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 15, Bl. 125.

560 RdS, Dez. VB, »Bericht über die erste Zusammenkunft des Kulturausschusses«, 9.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 27f.

561 RdS, Dez. VB, »Protokoll zur Sitzung am Freitag, den 2. November 1945 im Kulturamt der Stadt Dresden«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 77, Bl. 19f.

562 RdS, Dez. VB, »Bericht über die erste Zusammenkunft des Kulturausschusses«, 9.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 27f.

563 Beispielsweise in der 15. Sitzung des Kulturausschusses vom 25.4.47, in: RdS, Stadtverordneten-Versammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 245, Bl. 68.

564 RdS, Verzeichnis der Stadtverordneten zu Dresden und der Ausschüsse, o.D. [1947], in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordneten-Versammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 245, Bl. 11.

Kulturausschusses sowie ihre ehrenamtlichen »Hilfsorgane« arbeiteten mit dem Kulturamt zusammen, indem sie Veranstaltungen besuchten und Berichte über diese verfassten. Ebenso diskutierten sie bei der Behörde eingegangene Konzessionsanträge und waren dazu beratend tätig. Beide Tätigkeiten dienten dazu, die als zu groß empfundene Menge an kulturellen Veranstaltungen einzuschränken. Die Argumente dafür waren die bereits bekannten: Die »Überfülle« der Veranstaltungen habe zu deren »Verflachung« geführt, Tanzabende endeten »teilweise in Gelagen, die eine ernste Gefahr für unsere Jugend bedeuten« und so weiter.<sup>565</sup> Die »Hilfsorgane« wurden dazu angehalten, »nicht nur mangelhafte Erscheinungen an[zu]zeigen, sondern auch Hinweise und Anregungen für bessere Kulturarbeit [zu] geben«.<sup>566</sup> Im Laufe der Jahre klagte der Kulturausschuss immer wieder darüber, dass nicht genügend Mitglieder zur Verfügung stünden, um die gewünschte Kontrolle über das Kulturleben aufrecht erhalten zu können.

Aufgrund des Umstandes, dass sich die Zusammenarbeit mit den vielen ehrenamtlichen Mitgliedern oft schwierig gestaltete, da viele zu sehr in ihre ursprünglichen Berufe eingebunden waren<sup>567</sup>, wurde 1956 eine *Ständige Kommission für Kultur und kulturelle Massennarbeit* gegründet, welche unter anderem die Maßnahmen des Kulturamts betreffs der TUM überprüfen, aber auch Vereine wie den VdK und Jugendclubs wie das *Haus der Jungen Talente* in der Alaunstraße kontrollieren sollte. Dieser Willen zur größtmöglichen Kontrolle führte dazu, dass die Kommission zeitweise über 100 »Aktivmitglieder« hatte, zu denen auch Kapellenleiter wie Günter Hörig gehörten.<sup>568</sup>

## Die Lizenzierung von Kulturprogrammen und Konzessionsvergabe

Alle Veranstalter von Tanzabenden mussten im Kulturamt einen Antrag stellen, worauf von diesem dann eine Lizenz erteilt wurde. Das Kulturamt zensierte selbst oder reichte die Programme an die sowjetische Stadtkommandantur zur Bearbeitung weiter. Dieser so genannten »Gewerbelenkung« lag die Verordnung über Tanzvergnügen vom 8.7.1922 zugrunde.<sup>569</sup> Da es aber nach dem Krieg ein vermehrtes Bedürfnis nach Tanzveranstaltungen gab (die so

565 RdS, Dez. VB (Wirthgen), »Abschrift der Niederschrift über die 20. Sitzung des Kulturausschusses, Freitag den 6.6.1947«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 174, Bl. 76f.

566 RdS, Dez. VB (Wirthgen), »Abschrift der Niederschrift über die 38. Sitzung des Kulturausschusses, Freitag den 5.3.1948«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 174, Bl. 51.

567 RdS, Ständige Kommission für Volksbildung, Kunst und Kulturelle Massennarbeit (Pieper) an SED KL Dresden (Störzel), 6.8.53, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Sekretär des Rates (4.2.5), Sign. 225, o.P.

568 RdS, Ständige Kommission für Kultur, »Arbeitsplan der Ständigen Kommission für Kultur 1957«, o.D., in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Sekretär des Rates (4.2.5), Sign. 231, o.P.

569 RdS, Gewerbeausschuss, »Sitzungsprotokoll des Gewerbeausschusses vom 17.2.50«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 1 (5.1.1), Sign. 96, Bl. 212.



genannte »Tanzwut« der Bevölkerung), wurde diese Verordnung von konservativen Stadtratsmitgliedern, aber auch durch die sowjetische Stadtkommandantur als nicht ausreichend kritisiert.<sup>570</sup> Der Oberbürgermeister verfügte daraufhin am 13.11.1945 eine Erhöhung der Steuer für unterhaltende Veranstaltungen von 15 auf 25 Prozent. Die städtischen Angestellten bekamen jedoch die Erlaubnis, »überwiegend künstlerische und volksbildende« Veranstaltungen nur mit 5 Prozent zu versteuern, da »ja auch qualitativ gute Unterhaltung stattfinden soll«. Ob eine Veranstaltung in diese Kategorie fiel, musste das Kulturamt entscheiden.<sup>571</sup>

Außerdem führte der Oberbürgermeister eine Beschränkung auf zwei wöchentliche Tanztage ein, die bis mindestens zum Sommer 1946 Gültigkeit besaß.<sup>572</sup> Bei Verstößen gegen diese Verordnung wurden die Bezirke ermächtigt, Tanzveranstaltungen zu verbieten und Anträge auf Konzessionsentzug beim Gewerbeamt zu stellen.<sup>573</sup> Außerdem begann das Kulturamt mit der Registrierung aller im Stadtgebiet spielenden Kapellen, um einen Überblick über das Musikfeld zu erhalten. Dies erwies sich als nicht so einfach, da viele Musiker in unterschiedlichen Formationen zusammenspielten, die sich oft nur kurzzeitig und nach Bedarf zusammen fanden. Für heutige Leser sind diese Statistiken ein Glücksfall, da sich aus diesen die Vielfalt des damaligen Musiklebens herauslesen lässt.

Das Kulturamt war verpflichtet, der Generalprobe aller Veranstaltungen beizuwohnen und diese »abzunehmen«. TUM-Kapellen wurden gemeinsam mit dem FDGB und dem Arbeitsamt überprüft.<sup>574</sup> Dass in einer mittelgroßen Stadt wie Dresden nicht alle stattfindenden Veranstaltungen auf diese Weise von den wenigen Mitarbeitern registriert werden konnten, auch wenn sie (zum Teil ehrenamtliche) Hilfe aus den Stadtbezirken bekamen<sup>575</sup>, ist verständlich. Ein Beispiel aus der geführten Statistik vom Januar 1949 möchte ich diesbezüglich anführen: In diesem Monat wurden 23 Opern aufgeführt, 88 Schauspiele, 46 Operetten, 37 Varieté- und Kabarettabende veranstaltet, vier Konzerte der Staatskapelle, sechs der Philharmonie und zwei Kirchenkonzerte, aber auch fünf »Unterhaltungsveran-

---

570 RdS, Dez. VB, »Protokoll zur Sitzung am Freitag, den 2. November 1945 im Kulturamt der Stadt Dresden«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 77, Bl. 19f.

571 Bestimmung des Oberbürgermeisters vom 13.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Volksbildung, Sign. 92, o.P.

572 Zentralamt an die Leiter der Stadtbezirke, 25.7.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 7 (5.1.7), Sign. 128, o.P.

573 Bürgermeister Weidauer an alle Stadtbezirke, 26.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 6 (5.1.6), Sign. 137, Bl. 41.

574 RdS, Dez. VB, Kulturamt (Heidenberger), »Tätigkeitsbericht des Jahres 1947«, 11.1.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 25, Bl. 216.

575 Stadtverordneten-Sitzung vom 26.2.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, StvV, Sign. 245, o.P.

staltungen« durch die Konzertdirektionen.<sup>576</sup> Auch wenn nur ein geringer Teil unter ihnen Premieren gewesen sein dürften, musste das Kulturamt seine Auswahl eingrenzen.<sup>577</sup>

Auch führte die Weigerung weiter Teile der Bevölkerung, sich registrieren zu lassen, zu Lücken in der Statistik. Rentzsch verfasste 1946 ein Schreiben »an alle Saalbesitzer in Dresden«, in dem er die Geschäftsleute rügte, weil sie ihre Räume an Veranstalter vermietet hatten, die nicht im Kulturamt angemeldet waren, und forderte im Namen der SMAD die genauere Überprüfung der Lizenzen.<sup>578</sup>

Dass in der Anfangszeit auch die Zusammenarbeit zwischen Parteipresse und Kulturamt noch nicht unter den gleichen Prämissen lief, lässt ein in den Dresdner Akten erhaltenes Schreiben von Rentzsch an die *Sächsische Zeitung*, die zur SED gehörte, erahnen. In diesem Schreiben vom 1.10.1946 rügte der Leiter der Abteilung Volksbildung den Chefredakteur der Zeitung wegen eines lobenden Artikels über die Kapelle Gerd Michel:

»Bei der Hebung des Niveaus unserer Gesellschaftstanzveranstaltungen wird mir als besonders wüst hottend die Kapelle Gerd Michels geschildert, so daß ich nahe daran bin, sie von Amts wegen zu verbieten. Als diese Jazz-Jünglinge ihr einjähriges Bestehen feiern, bringt unsere Zeitung einen Gedenkartikel voll des Lobes.«<sup>579</sup>

Diese Einflussnahme auf die Presse seitens des Kulturamtes ist auch in einer Anfrage des Kritikers Johannes W. Steglich dokumentiert, der Rentzsch um die Organisation von »Kritikerzusammenkünften« bat, da eine enorme »Unsicherheit [unter den] Kollegen« bestünde, was die Reichweite der »Redefreiheit« betrifft: »[G]reifen wir mit negativen Kritiken auch das Kulturamt an, das ja das Bestehen dieser Kulturinstitute genehmigt?«<sup>580</sup> Hier zeigt sich die noch vorhandene Prägung der Journalisten durch die nazistische Diktatur, speziell des von Goebbels verfügten »Kritikererlasses« aus dem Jahr 1936<sup>581</sup>, aber ebenso

---

576 RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Tätigkeitsbericht für Monat Januar 1949«, 9. 2. 49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 31, Bl. 1-8.

577 RdS, Kulturamt (st/ri), »Monatsbericht Dezember 1949«, 5.1.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 89, Bl. 89-102.

578 RdS, Dez. VB (Rentzsch), »An alle Saalbesitzer in Dresden«, 26.11.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 82.

579 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an die *Sächsische Zeitung* (Teubner), 1.10.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 96, Bl. 36.

580 Steglich an RdS, Dez. VB (Rentzsch), 6.10.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 96, Bl. 52.

581 Genauer: der »Erlass über die Neugestaltung der Kunstkritik« des Ministeriums für Propaganda vom 26.11.36, welcher die Freiheiten der journalistischen Kritik stark einschränkte, siehe: Dietrich Müller, *Buchbesprechung im politischen Kontext des Nationalsozialismus*, Mainz 2007 (PDF auf [www.d-nb.info/993516386/34](http://www.d-nb.info/993516386/34), zuletzt abgerufen am 28.6.2017)

die verinnerlichte Selbstverständlichkeit der Behörden, wenn es um die Kontrolle der Presse ging.

### **Veranstaltung eigener Programme: Die *Dresdner Musiktage***

Egon Rentzsch scheint derjenige gewesen zu sein, der ab 1947 die Organisation von Kulturveranstaltungen durch das Kulturamt anregte.<sup>582</sup> Es existieren keine (offiziellen) SMAD-Befehle in dieser Hinsicht, auch wenn einige lokale SMAD-Angehörige diese Art der Lenkung des Musikmarktes favorisierten. In den städtischen Veranstaltungen wurde Hochkulturelles bevorzugt, beispielsweise ein klassisches Konzert mit dem Titel »Die drei großen B« im März 1947. Gegen den Protest der privaten Konzertagenturen wurden diese Konzerte zweimal im Monat zu »erschwinglichen« Preisen (ab 1 RM) durchgeführt.<sup>583</sup>

Auch die Organisation der *Dresdner Musiktage* ging auf die Initiative des Kulturamtes zurück. 1947 plante die Behörde (»Frau Stadtdirektor Heidenberger«) in Zusammenarbeit mit der Landesregierung (und den dortigen Referenten Laux und Gottfried) erstmalig ein Musikfest mit überregionalem Anspruch.<sup>584</sup> Diesem Anspruch aber konnten die Musiktage bis in die 1960er Jahre hinein nicht standhalten. Kulturelle Persönlichkeiten, die eine Vergrößerung und internationalere Orientierung des Festes verlangten (wie der Dirigent und GMD der Dresdner Philharmonie Heinz Bongartz) konnten sich in den verantwortlichen Gremien nicht durchsetzen.<sup>585</sup> Von Anfang an war auch der RdB in der Person Karl Laux´ kritisch gegenüber den Musiktagen eingestellt. Der in dessen Nachlass erhaltene Briefwechsel wirft ein erhellendes Licht auf die kulturpolitischen Strategien und gute Vernetzung dieses Musikwissenschaftlers.

Im Juli 1947 wurde Laux vom Kulturamt über die geplanten Musiktage informiert: Sie sollten einen »Querschnitt [des] musikalischen Lebens in Dresden darstellen«<sup>586</sup> und dieser »die alte internationale Bedeutung als Musikstadt zurückzugeben«.<sup>587</sup> Die Bitte um einen Beitrag über Neue Musik in Dresden für die Festschrift der Musiktage lehnte Laux ab; hier

---

582 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an die Konzertdirektion Friedhelm Rabowsky, 27.2.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 12.

583 RdS, Dez. VB (Nieblich) an Oberbürgermeister Weidauer, 23.1.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 16.

584 RdS, Dez. VB (Heidenberger) an LRS, MfV, Abt. Kunst und Literatur, »Aktenzeichen VII 4D: 1,7/47«, 28.10.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 54.

585 Matthias Herrmann, »Selbstkritisch das Musikleben betrachten. Bemerkungen über einheimische Musiker und über das Musikverständnis der Nachkriegszeit in Dresden«, in: Ders., Hanns-Werner Heister (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil II: 1933–1966*, Laaber 2002, S. 162.

586 RdS, Dez. VB (Nieblich) an MfV, Abt. Kultur (Laux), 19.7.47, in: SächsHStA, LRS, MfV (11401), Sign. 2589, o.P.

587 RdS, Dez. VB (Nieblich) an MfV, Abt. Kultur (Laux), 8.8.47, in: Ebd.

zeigt sich sein Gespür für das richtige Verhalten in politisch heiklen Situationen, auch wenn er überraschend frei zu dem Mitarbeiter des Kulturamtes spricht: »Das Thema ›Das Zeitgenössische Musikschaffen in Dresden‹ kann nur von einem Selbstmord-Kandidaten behandelt werden. Da ich aber denke, noch länger zu leben und zu arbeiten, möchte ich mich nicht darüber verbreiten.«<sup>588</sup> Im gleichen Zuge nutzt er seine freundschaftliche Verbindung zum Volksbildungsdezernenten Rentzsch, um sich auch nach anderen Seiten abzusichern: Er lehne die Teilnahme der »Sektion Neue Musik« (des Kulturbundes) an den Dresdner Musiktagen ab, schreibt Laux. Es sei nicht gut, daß in ganz Deutschland Werbung für die *Dresdner Musiktage* gemacht werde. Es könnte ein Vergleich mit Darmstadt angestellt werden und die Qualität der Dresdner Musiker würde dem nicht gerecht. Seine Beziehungen zur Stadtkommandantur erwähnt er wirkungsvoll nebenbei: »Lieber Egon [...] Im übrigen weiß ich ja schon, daß die SMA die Sache stoppen wird.«<sup>589</sup> In einem Schreiben an seinen Dienstherrn verbucht er die Verhinderung der ersten Musiktage als notwendige Maßnahme: »Die von der Stadt Dresden vorgesehenen ›Dresdner Musiktage‹ wurden auf den entschiedenen Protest meinerseits abgesetzt und vertagt. Die Veranstaltung wäre in keiner Weise repräsentativ für Dresden oder gar für Sachsen gewesen.«<sup>590</sup> Offiziell wurden die *Dresdner Musiktage* wegen zu wenig Vorbereitungszeit auf März 1948 verschoben.<sup>591</sup> Auch in den folgenden Jahren mussten die städtischen Organisatoren immer wieder Einschränkungen ihrer Tätigkeit hinnehmen; der Anspruch einer überregionalen Bedeutung kollidierte mit der zentralistischen Führung der DDR und der Konzentration aller kulturpolitisch wichtigen Aktivitäten auf die Hauptstadt Berlin.<sup>592</sup>

TUM war erst ab dem Jahr 1953 in den *Dresdner Musiktagen* vertreten, mit den *Dresdner Tanzsinfonikern*. Auch bei den Musiktagen 1955 spielte diese Kapelle. Maßgebend für diese Engagements war neben der künstlerischen Qualität auch die Förderung durch die städtische Kulturpolitik. Die zu spielenden Titel wurden zuvor mit den Musikern durchgesprochen. Waren zum Musikfest 1953 noch staatliche Behörden in die Konzeption eingebunden (unter anderem die Berliner Zentrale der *Stakuko*), so fand 1955 die Organisation

---

588 MfV, Abt. Kultur (Laux) an RdS, Dez. VB (Nieblich), 15.8.47, in: Ebd.

589 MfV, Abt. Kultur (Laux) an RdS, Dez. VB (Rentzsch), 18.8.47, in: Ebd.

590 MfV, Abt. Kunst und Literatur (Dr.L./Pl) an »Herrn Ministerialdirektor Gute«, »Betr.: Geplante Musikwochen usw.«, 9.9.47, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P.

591 RdS, Dez. VB (Nieblich) an MfV, Abt. Kultur (Laux), 2.9.47, in: SächsHStA, LRS, MfV (11401), Sign. 2589, o.P.

592 Spätestens ab 1952 wurden alle Musikfeste der DDR von Berlin aus koordiniert, wie folgendes Zitat nahelegt: »Die Durchführung jedes einzelnen Musikfestes hängt von der Genehmigung der Stakuko-Musikabteilung ab.« Siehe: Stakuko Berlin (Hartig) an MfV, Abt. Musik, »Betreff: Musikfeste, Hinweise zur Berichterstattung«, 16.7.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2582, Bl. 67-70.

nur auf lokaler Ebene statt, in Zusammenarbeit mit der Konzertdirektion Knoblauch.<sup>593</sup> Dass bei den Musiktagen 1958 das Konzert der DTS nicht mehr als »Diskussionsabend« geplant wurde, hat m.E. mit dem Wandel in der Beurteilung der TUM durch die hochkulturelle Aufwertung des »Jazz«-Idioms zu tun. Die bildungsbürgerliche Kritik an der jazzaffinen TUM war jedoch noch nicht vollständig obsolet geworden, was sich am Konflikt des Kulturamtes mit dem eher an Breitenwirksamkeit orientierten *Deutschen Fernsehfunk* zeigt, der nur die DTS-Veranstaltung übertragen wollte.<sup>594</sup> Die Programm-Kommission lehnte dies mit der Begründung ab, diese Veranstaltung könne »niemals den Inhalt der Dresdner Theater- und Musiktage dokumentieren«.<sup>595</sup>

Die erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen Kulturamt und den DTS konnte nur funktionieren, weil beide Parteien aufeinander zingingen. Die Kapelle spielte in der Veranstaltung ausschließlich eigene Kompositionen (im Gegensatz zu dem vorher für die Teilnahme vorgesehenen, aber als »nicht repräsentativ genug« eingeschätzten *Astoria-Orchester* aus Neugersdorf<sup>596</sup>) und Tänze wie Fox, Slow sowie einen langsamen Walzer. Dieses unter Absprache mit dem VdK zusammengestellte Programm richtete sich somit nach der neuen 60/40-Regelung sowie nach den Kriterien des SR, wie dem der »Volkstümlichkeit« (wobei den Behörden vermutlich die leichte Antiquiertheit der Tänze in Rock`n`Roll-Zeiten als Entgegenkommen genügt haben wird).<sup>597</sup> Dass Ende der 1950er Jahre das Interesse der Jugend an jazzaffiner TUM nachließ (zugunsten rockaffiner TUM), bestätigt die geringe Besucherzahl beim Konzert (38 Prozent Auslastung, gemäß der Besucherstatistik), auch wenn der

593 Schreiben von Knoblauch (Kn) an RdS, Tränkner, 16.2.55: »Betr. Dresdner Musiktage, DTS: Um die Angelegenheit vorwärts zu treiben, vereinbarte ich mit Herrn Gottfried vom RdB Dresden und mit Herrn Kapellmeister Hörig eine Besprechung am vergangenen Sonntag. Für den verhinderten Herrn Hörig nahm Herr Hartmann (Orchestermittglied) an der Besprechung teil. Die wesentlichen Punkte waren: Titel: Melodie und Rhythmus, Aufführungsraum: nur Hygienemuseum, Tag, Vortragsfolge: Diese kann erst in 4-6 Wochen entwickelt werden und soll gewiß erst Herrn Gottfried als Vater der Idee (Beispielabend mit eventuell anschließender Diskussion) vorgelegt werden.«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden, Sign. 6654, o.P.

594 Das könnte auch an dem Interesse Wehdings gelegen haben, lokale Dresdner Kapellen zu fördern. Er war zu diesem Zeitpunkt Musikdirektor des DFF. Siehe mein RF-Kapitel.

595 RdS, Abt. Kultur (Heinrich, Tränkner) an Staatliches Rundfunkkomitee, DFF (Adamek), 7.7.58, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 131, o.P.

596 RdS, Abt. Kultur (Tränkner), »Beratung der ständigen Kommission für Kultur«, 17.7.58, in: Ebd.

597 So die Programmabfolge des Tanzsinfoniker-Konzerts vom 10. 11. 1958: *Vindobona* (Fox, Hörig), *Am Kamin* (Slow Fox, Hartmann/Baumgärtel), *Rhythmische Impressionen* (diess.), *So nah wie du* (langsamer Walzer, Nier/Hörig), *Gepfeffter Rhythmus* (Rumba, Baumgärtel), *Nikolaschka* (Fox, Holek), *Weißt du noch die Zeit mit dir?* (Slow, Holek), *Rumba Bianca* (Karpa), *Pauls Blues* (Vietze), *Pinguin-Bummel* (Fox, Holek), *Karawanen-Zug* (Fox, Nier/Hörig). DKGD, BD Dresden (Lorz) an RdS, Abt. Kultur (Tränkner), »Konzert der Dresdner Tanzsinfoniker am 10.11.58, Programmfolge«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 130, o.P.

Kontrolleur vom Kulturamt das anders sah: »Da der größte Teil der Gäste Jugendliche waren, mußte der zweite Teil [DTS] der Beste werden.«<sup>598</sup>

## Das Ausrichten von Wettbewerben

Die Idee, öffentliche Wettbewerbe zu veranstalten, um auf das Musikleben Einfluss zu nehmen und gleichzeitig über dessen Zustand informiert zu werden, hat historische Vorbilder. So sind die Gründe, aus denen die sozialistische Kulturpolitik auf TUM-Wettbewerbe setzte, die gleichen wie 1935, als im nazistisch regierten Deutschland ein Rundfunkwettbewerb organisiert wurde, um eine »Neue deutsche Tanzmusik« zu kreieren. Oder wie im Fall eines in der UdSSR im gleichen Jahr veranstalteten Kompositionswettbewerbs, um nur zwei Beispiele für die Kontinuitätslinien staatlicher Kulturpolitik zu nennen.<sup>599</sup>

In den 1950ern waren diese Wettbewerbe weit verbreitet und beliebt. Vor allem der Rundfunk engagierte sich in dieser Richtung, um sein Programm an die Hörerwünsche anpassen zu können. Da bis 1963 die soziologische Hörerforschung als »bürgerliche Unwissenschaft« verpönt war<sup>600</sup>, mussten sich die Programmleute (wie das staatliche Rundfunkkomitee) mit der Auswertung von Hörerpost und Hörerversammlungen zufrieden geben, oder eben auf die Ausrichtung von Wettbewerben zurückgreifen.<sup>601</sup> Auch staatliche Behörden wie die Stakuko veranstalteten Wettbewerbe, die aber meist zu unbefriedigenden Ergebnissen führten.<sup>602</sup> Organisiert wurden diese immer in Zusammenarbeit von Behörden, Medien und Gewerkschaft. Oft veröffentlichte man die Gewinner in Form von Notenausgaben oder auf Schallplatte, um sie als Vorbilder zu popularisieren.<sup>603</sup>

---

598 Veranstaltungsbesuchsnotiz (Klunker) vom 10.11.58, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 131, o.P.

599 Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster 2004, S. 92 und 148.

600 Maral Herbst, *Demokratie und Maulkorb – Der deutsche Rundfunk in Berlin zwischen Staatsgründung und Mauerbau*, Berlin 2002, S. 183.

601 In der BRD war die Hörerforschung in den 1950ern auch noch nicht weit gediehen, handelt es sich vielleicht um ein gesamtdeutsches Forschungsparadigma? Siehe Konrad Düssel in: *Rundfunk und Gesellschaft*, 2-3/98, S. 129.

602 Stellvertretend sei hier ein Preisausschreiben aus dem Jahr 1953 erwähnt: Von den 357 eingesandten Kompositionen wurden drei mit Trostpreisen bedacht, an vielen Stücken wurde die »melodisch/harmonisch/rhythmische Einfallsarmut« und die »süßlich-kitschigen sentimental Texten« kritisiert. Man forderte »bessere Melodien, z.B. wie bei Strauss oder Offenbach«, in denen kein »auseinander gerissener Rhythmus«, Synkopen, »gehäufte Dissonanzen ohne Auflösung« vorkämen und die nicht »grell instrumentiert« seien. Vgl. Anonymus: »Das Preisausschreiben der staatlichen Kunstkommission«, in: *Musik und Gesellschaft*, 2/1953, S. 29 f. Das sind genau die Argumente, mit denen schon in den 1920ern die jazzaffine TUM abgelehnt wurde.

603 Jörg Stempel u.a. (Hg.), *Geschichten aus 60 Jahren Amiga, Bd. 1: Vom Lipsischritt zur Jugendliebe, 1947-1977*, Berlin 2007, S. 46.

Von den vielen Wettbewerben möchte ich nur einen näher besprechen, weil er die Kompatibilität der DTS (zu diesem Zeitpunkt noch als *Joe Dixies Tanzsinfoniker*) mit der sozialistischen Kulturpolitik, aber auch ihren Erfolg beim Publikum schon in so frühen Jahren belegt. Dieser »4-Städte-Wettbewerb« fand am 17. 10. 1948 im Riesenzeltbau des *Zirkus Aeros* auf dem Alaunplatz statt und war vom FDGB, dem Kulturamt und dem *Landessen der Dresden* organisiert worden. Deren Vertreter saßen auch in der Jury. Es spielten die Kapellen von Joe Dixie, Werner Hausmann, Bolislav Richter und Teddy Seidler, »Ansager« war der später auch landesweit erfolgreiche Heinz Quermann.<sup>604</sup> *Joe Dixies Tanzsinfoniker* gewannen nicht nur den Wettbewerb in Dresden, sondern auch den nächsthöheren Ausscheid in Berlin. Dabei waren die bereits erwähnten Gründe ausschlaggebend: Anstatt nämlich wie das Leipziger Orchester von Kurt Henkels sich »in der Monotonie eines sich [...] immer wieder ähnelnden Schemas seiner nach amerikanischem Vorbild imitierten Nummern« zu verlieren, »eroberte« Joe Dixie und seine »Tanzsinfoniker« die »Herzen der Zuhörer« durch einen Tanzmusik-Stil, welcher »sich wieder auf die Geige besinnt«, beziehungsweise auf eine »blühende Streichergruppe«.<sup>605</sup> In den späten 1950ern sollten die »Tanzsinfoniker« selbst in den Jurys sitzen, wie bei einem »Kapellenwettstreit« 1958 in der *Jungen Garde*.<sup>606</sup>

### Qualitätskontrolle durch Lebensmittelkarten-Verteilung

Eine besondere Form der Regulierung beschäftigte das Volksbildungs- und das Kulturamt vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit, nämlich die Vergabe der Lebensmittelkarten. Unter Ausnutzung des weit verbreiteten Hungers in der Bevölkerung nutzte man dieses Instrument hauptsächlich zur Registrierung der in der Stadt lebenden Menschen (aufgrund der Kriegseinwirkungen waren ein Großteil der städtischen Akten verloren gegangen<sup>607</sup>), aber auch zur Förderung von Künstlern und Musikern, wenn sie sich systemkonform verhielten.<sup>608</sup> Die Bearbeitung der Anträge auf zusätzliche Lebensmittelkarten verschlang ei-

604 RdS, Dez. VB, Kulturamt, »Konzert- und Sportveranstaltungen in Dresden im Rahmen der Aktion ›Neue Heimat – Neues Leben‹ der Volkssolidarität vom 16.-24.10.48«, 15.10.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 98, Bl. 27.

605 Gran, »Bekenntnis zur ›Sweet‹-Musik«, in: *Das Notenpult* 4/1949, S. 59.

606 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden, »Protokoll über die 46. Sekretariatssitzung am Freitag den 12.9.1958«, 17.9.58, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 929, o.P.

607 Gewerbeamt (Wildt) an die Gewerbetreibenden im 19. Stadtbezirk, 6.7.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 2 (5.1.2), Sign. 101, Bl. 42.

608 Ich möchte hier nur zwei Zitate der Beamten im MfV anführen, welche diese These stützen: »Im letzten Vierteljahr sind 1108 Lebensmittelkartenanträge bearbeitet worden. [...] Die Regelung der Lebensmittelkartenanträge durch uns hat den Vorteil, dass die Künstlerkartei, die noch nicht vollständig ist, sich

nen Großteil des Arbeitspensums der Mitarbeiter im Kulturamt: 1948 beispielsweise waren es jeden Monat 500<sup>609</sup>, 1950 immerhin noch »250-300 Anträge monatlich«. <sup>610</sup>

Um die Bevölkerung statistisch neu zu erfassen, versuchten die Behörden zuerst, die Lebensmittelkarten-Verteilung ausschließlich über das Arbeitsamt zu regeln. Dafür beschloss der Rat der Stadt im Juli 1945, dass nur noch jene Lebensmittelkarten erhielten, die sich vorher beim Arbeitsamt gemeldet hatten.<sup>611</sup> Neben der statistischen Kontrolle sollte diese Maßnahme auch dazu dienen, die dringend benötigten ehrenamtlichen Helfer für die Beräumung des Kriegsschuttes und den Abriss der als Reparationszahlung dienenden Fabriken zu akkumulieren.<sup>612</sup> Neben der Registrierung im Arbeitsamt waren die (ehrenamtlichen) Lebensmittelkartenverteiler in den Bezirken »sehr wichtig« für die »statistischen Erhebungen«<sup>613</sup>, dazu gehörten auch viele ehemalige »Blockleiter«. <sup>614</sup> Denunziationen wurden begrenzt gefördert, mit der Begründung, sie erleichtere die polizeiliche Fahndung, beispielsweise nach Bordellen und Prostitution.<sup>615</sup>

Die Verteilung der Lebensmittelkarten wurde auch für die Überzeugung der »Intelligenz« genutzt, doch im Osten zu bleiben, welcher von einer starken Abwanderung der »Funktionselementen« betroffen war.<sup>616</sup> Dazu gehörten die Lebensmittelkartengruppen II und III, welche »besonders wertvolle[n]« Künstlern gewährt und anfangs durch die *Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung* in Berlin vergeben wurden.<sup>617</sup> Auch Musiker jazzaffiner TUM konnten einen Antrag auf diese zusätzliche Lebensmittelkarte im Kulturamt stel-

---

immer mehr ergänzt.« Siehe: MfV, Abt. Kunst und Literatur, Referat Theater (Gottfried) an Abteilungsleiter Pusch, »Arbeitsbericht für das 3. Quartal 1949«, o.D., in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P. Außerdem: Rückgabe diverser Lebensmittelkarten-Anträge an Gottfried durch das MfV, »weil nicht einzusehen ist, daß die Tanzgruppe der Volksbühne Leipzig und die Sänger des Chores des MDR in die Lebensmittelkarte nach Zusatz C eingestuft werden«, Siehe: MfV, Abt. Kunst und Literatur, Pusch an Gottfried, »Betr.: Lebensmittelkarten-Einstufungen«, 5.12.49, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2317, o.P

609 RdS, Kulturamt (Heidenberger), »Monatsbericht Januar 1948«, o.D., in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 26, Bl. 123f.

610 RdS, Dez. VB (Schlotterbeck) an Amt für Kunst und Volkserziehung, »Betr.: Vereinigung des Kulturamtes mit dem Amt für allgemeine Volkserziehung«, 10.1.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 92, Bl. 1.

611 Arbeitsamt Dresden (Nehls), »Aufruf des Arbeitsamtes Dresden Nr. 26«, 20.6.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 83, Bl. 16.

612 Arbeitsamt Dresden, Hauptamt (Hofmann), »Situationsbericht des Arbeitsamtes Dresden für den Monat Dezember 1946«, 24.12.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 53, Bl. 37.

613 RdS, BV 5, »Jahresbericht des 26. Stadtbezirkes für 1947«, 15.1.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 5, Sign. 159, Bl. 2.

614 RdS, BV 2, »Verzeichnis der im 18. Stadtbezirk eingesetzten Blockleiter«, 13.8.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 2 (5.1.2), Sign. 30, Bl. 31.

615 Zentralamt an Bezirk 3, 10.10.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 3 (5.1.3), Sign. 47, Bl. 75.

616 Boldt/Stutz 2006, S. 72.

617 LRS, MfHV (Fischer) an RdS DD, »Betr.: Lebensmittelkartengruppe für künstlerisch besonders wertvolle Kräfte«, 16.6.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 87, Bl. 15.



len, was von diesen auch häufig genutzt wurde. Wenn sie von dieser Möglichkeit nicht Gebrauch machten, wurden sie automatisch in die Kategorie IV – »Mittelmaß« – eingestuft.<sup>618</sup> Das bedeutete lediglich 1608 kcal am Tag, natürlich mit nur geringem Fett- und Fleischanteil.<sup>619</sup> Das Kulturamt gab nach einer Vorauswahl (in Zusammenarbeit mit dem Arbeitsamt und der Gewerkschaft) die Anträge an das entscheidende MfV in der LRS weiter.<sup>620</sup> Ab dem 1.1.49 entfiel der Behördenweg zum Zentralamt in Berlin und das MfV konnte selbstständig über die Einstufung entscheiden.<sup>621</sup>

Um die erforderliche künstlerische Bedeutung feststellen zu können, reichte ein Beschäftigungsnachweis vom Arbeitsamt oder dem FDGB aus. Die in Frage kommenden Kapellen mussten jedoch mindestens vier wöchentliche Einsätze und zwei absolvierte Pflichtproben vorweisen. Letzteres immerhin bezeugt eine willentliche Einflussnahme auf die Qualität der gespielten Musik.<sup>622</sup> Liest man die Begründungen für die Lebensmittelkarten-Einstufungen, findet sich aber kein Fachvokabular. Ausschlaggebend waren das »Anerkanntsein als großer Künstler«, das es »keine Beanstandungen« gäbe, und dass die »Papiere [...] vorgelegen« hätten. Ab und an findet sich auch der Bemerk: »für Tanz- und Unterhaltungsorchester ausreichend«.<sup>623</sup> Dieses Vorgehen charakterisiert gut die Kulturpolitik jener Jahre, welche jazzaffine TUM nicht generell ablehnte, sondern Rücksicht auf den Markt und »Bedürfnisse der Bevölkerung« nahm. Wahrscheinlich ist auch, dass die städtischen Angestellten schlicht und einfach keine Zeit hatten, großangelegte Prüfungen für die vielen Musiker zu organisieren. Ganz abgesehen von der fehlenden Expertise, hätten sie genauere Begründungen ihrer Entscheidungen vorlegen müssen.

---

618 Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung Berlin (Dr. Strauss) an LRS, MfV, »Betr.: Einstufung der Künstler in die Lebensmittelkartengruppen«, 21.4.47, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2315, o.P.

619 Boldorf 1998, S. 75.

620 LRS, MfHV (Fischer) an RdS DD, »Betr.: Lebensmittelkartengruppe für künstlerisch besonders wertvolle Kräfte«, 16.6.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 87, Bl. 15.

621 LRS, Verwaltung für Kunstangelegenheiten (VII 4 MD) an das Referat, »Betr.: Einstufung der Kunstschaffenden in die Gruppen der Lebensmittelkarten«, 19.11.48, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2221, o.P.

622 RdS, Dez. VB, »Bericht über die erste Zusammenkunft des Kulturausschusses«, 9.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 27f.

623 Einzelne Beurteilungen, die Einstufung betreffend, in: SächsHStA Dresden, MfV (11401), Sign. 2329, o.P.

## Das Nachrichtenamt und die Kontrolle der öffentlichen Meinung

Die Bespitzelung der Bevölkerung gehörte zu jenen Strategien städtischer Politik, die schon kurz nach Kriegsende institutionalisiert wurden. Drei Tage nach dem »Einmarsch« der »Roten Armee«, ab dem 10.5.1945, wurden wöchentliche »Stimmungsberichte« in den Stadtbezirken verfasst und spätestens ab dem 22.6.1945 an das zentrale Nachrichtenamt weitergeleitet.<sup>624</sup> Für diese Aufgabe stand ab dem 15.6.1945 je ein Bezirksmitarbeiter zur Verfügung.<sup>625</sup> Gefordert wurden Berichte über Aufbauarbeiten, Nazis und »Erscheinungen und Stimmungen in der Bevölkerung«.<sup>626</sup>

Am Beispiel eines dieser Mitarbeiter, Erhard Pohl, möchte ich die Form der Berichte dokumentieren, was das Musik-Feld betrifft. Pohl, Jahrgang 1924, arbeitete ab dem 1.1.47 bis zum 31.3.48 im Nachrichtenamt des Stadtbezirkes 1.<sup>627</sup> Zugegebenermaßen handelte es sich bei diesem Mitarbeiter um einen besonders ehrgeizigen Berichtersteller, der nicht den Durchschnitt repräsentierte. Er wurde durch den Chef des Nachrichtenamtes, Max Liebermann, 1946 lobend erwähnt und seine Berichte als gute Beispiele an alle zuständigen Mitarbeiter in den Stadtbezirken versendet.<sup>628</sup> Die Formulierung der Berichte lässt eine literarische und musikalische, kurz bildungsbürgerliche Erziehung erahnen.

Zwei der für diese Arbeit wichtigen Kapellen, die *Dresdner Tanzsinfoniker* (bzw. deren Vorgänger *Joe Dixies Tanzsinfoniker*) und die Kapelle Heinz Kretzschmar wurden von Pohl kritisiert. Den Bericht möchte ich hier etwas ausführlicher zitieren, weil er neben den Ansichten des Berichterstatters auch etwas über die damalige Atmosphäre der Tanzabende erzählt:

»Am Sonntag, den 8. Juni 1947, 10.30 Uhr boten die Original Dixies und Heinz Kretzschmar und seine Solisten einen ›Frohen Sonntagmorgen‹ im Faun-Palast. Das Haus war restlos ausverkauft. Erschienen war nur die Jugend. Eine einzige weißhaarige Frau wirkte wie ein verirrter Komet in einer Sternenwolke. Die Darbietungen waren, wie schon aus den Namen der Kapellen ersichtlich, nur auf Jazzmusik eingestellt. Der Ansager wollte schon, aber konnte nicht. Er sollte es lieber ganz sein lassen, denn nicht jeder ist witzig, der es sich einbildet. Joe Dixie mit seinen Solis-

---

624 Kommunalen Stadtbezirk 14 an kommunalen Stadtbezirk 1, 10.5.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 1 (5.1.1), Sign. 73, o.P.

625 Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 6 (5.1.6), Sign. 40, Bl. 23.

626 Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 6 (5.1.6), Sign. 40, Bl. 27.

627 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister (4.1.4), Sign. 968, Bl. 87 und Dez. VB (4.1.13), Sign. 26, Bl. 121.

628 Liebermann an Abt. Information, 12.12.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister (4.1.4), Sign. 950, Bl. 53.

ten spielte nach englisch-amerikanischem Stil. Aber trotzdem könnte er viel mehr aus seiner Kapelle herausholen. Seine ganzen Darbietungen wirken nervös und zerfahren, viel klirrende Saiten und blecherne Trompeten. Die einzelnen Instrumente sind alle aufeinander nicht richtig abgestimmt, vor allem passen die Geigen nicht zu dem vielen Blech. Eine eigene Komposition Joe Dixies war gut arrangiert. Ein Vorteil war, daß das Orchester ziemlich dezent spielte. Heinz Kretzschmar mit seinen 5 Solisten holte viel mehr aus seinen Mannen heraus. Aber durch die ewige Saxophon-, Klarinetten- und Trompetenherrschaft wirkte die Musik nervtötend. Teilweise war der Lärm so laut, daß man denken konnte, man hört die Begleitmusik zu dem Tanz der heulenden Derwische. Der Beifall beider Kapellen war stark, aber Heinz Kretzschmar wurde am meisten beklatscht. Hatten die Original Dixies den besseren Mann am Schlagzeug, so besaß Heinz Kretzschmar den besseren Bassisten. Die Jugend jedenfalls war zufrieden und stritt sich um die weltbewegende Frage: Wer war besser? Dixie oder Kretzschmar? Aber noch schöner wäre es, wenn die vielen Jugendlichen sich einmal in ebensolchen Scharen zum freiwilligen Arbeitseinsatz einfinden würden.«<sup>629</sup>

Neben dem bildungsbürgerlichen Duktus, der auch vor musikalisch-technischer Detailkritik nicht zurückschreckt, fällt an diesen Berichten auf, dass Pohl diese Musik (die jazzaffine TUM) scheinbar nicht gänzlich verurteilt oder zumindest den Erfolg bei »der Jugend« respektiert. Dieser Umstand fällt um so mehr ins Gewicht, als solcherart Meldungen oft als Zeitungsartikel zweitverwertet wurden, worauf auch der gewollt literarische Stil dieses Berichts hinweist.

Trotzdem dient diese Art von jazzaffiner Musik Pohl nur als Negativfolie, um seine (scheinbar konservativeren) Vorlieben zu betonen. Er hielt Will Bellmann für Dresdens beste Tanzkapelle: »Das Orchester brachte eindeutig den Beweis, daß man nicht immer nur mit kreischenden Klarinetten solos eine Zuhörerschaft begeistert. Geigen und Saxophone können so etwas viel stimmungsvoller und dezenter, [...]«.<sup>630</sup> Wenn Pohl die ihm genehmere Atmosphäre bei Tanzabenden mit dieser Kapelle betont, klingt er wie ein gesetzter Herr, obwohl er doch gerade erst dem Jugendalter entsprungen sein dürfte:

»Die Tanzveranstaltungen in der Nordhalle tragen alle bei guten Kapellen, vor allem ist es Will Bellmann mit seinen guten Bearbeitungen, auch Rolf Agunte kann eine kleine Formverbesserung verzeichnen, einen anständigen und ruhigen Charakter. Vor allen Dingen ist es angenehm, nicht so viele Jugendliche wie auf anderen Sälen zu bemerken, wodurch ein allgemein ruhigeres Tanzen zu beobachten ist. Ganz anders ist es zum Beispiel im Schützenhof, es hat den Anschein, als wäre hier

629 RdS, SB 1 (Pohl) an RdS, Nachrichtenamt, »Betr.: »Froher Sonntagmorgen«, 9.6.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 1 (5.1.1), Sign. 27, o.P.

630 RdS, SB 1 (Pohl) an RdS, Nachrichtenamt, »Betr.: Will Bellmann im Festsaal des Sachsenverlages«, 5.2.47, in: Ebd.

Jugendtanz ohne vorherige Ankündigung. Der neu renovierte große Saal des Ballhauses Watzke ruft einen guten Eindruck hervor. Auch das Publikum ist durch die Kontrolle der Polizei etwas besser geworden. Allerdings sind noch alle Bevölkerungsschichten vertreten. Zwischen 17 und 60, vom Träger eines Maßanzuges bis zum Jüngling in der billigen Konfektionskombination und einer Mähne wie ein Mantelpavian. Man kann Damen mit Pelzkapen bewundern oder frostklappernde Fräuleins im kurzärmeligen Kleid. Der am meisten vertretene Tanz ist der neu aufgekommene Schüttelswing, man sieht ihn hier in allen Variationen, sogar mit Arm- und Beinschlenkern; es scheint doch schön zu sein. Die Tanzveranstaltungen im Lindengarten zeigen das gleiche Bild. Das allgemeine Niveau ist vielleicht noch etwas niedriger.«<sup>631</sup>

Auch aus diesem Bericht klingt wenig Fanatisches, eher achselnzuckendes Abfinden mit den Markt-Gegebenheiten. Dass diese sich schlussendlich durchsetzten, zeigte sich ein paar Jahre später, als konservativere Kapellen wie eben die von Bellmann sich auflösen mussten (oder vom Staat boykottiert wurden), dagegen Experten jazzaffiner TUM (wie die DTS) reüssierten und gefördert wurden.

### **Jugendarbeit in einer Welt ohne Väter**

Nach dem Krieg lebten in Dresden ca. 52.000 Jugendliche im Alter von 14 bis 25 Jahren<sup>632</sup>, diese Zahl sollte in 12 Jahren auf 80.239 Jugendliche ansteigen.<sup>633</sup> Sie nutzten ausführlich das große Musik- und Tanzangebot der Stadt und standen von Anfang an unter der Aufsicht der Behörden, die versuchten, über vom Jugendkulturring oder der FDJ organisierte Veranstaltungen den erzieherischen Kontakt zu den Jugendlichen aufrecht zu erhalten.<sup>634</sup> Dabei überwog der kritische Blick auf das jugendliche Verhalten: Zu viele verbrachten »ihre Zeit in Gaststätten, auf der Vogelwiese oder sie drücken sich auf den Bahnhöfen herum«.<sup>635</sup> Beim »Jugendtanz« »wackelten« sie zu »heiße[r] Musik« (beispielsweise Rock`n`Roll

---

631 RdS, SB 1 (Pohl) an RdS, Dez. VB, Kulturamt, 31.1.47, »Kulturleben«, in: Ebd.

632 FDJ, KL Dresden (Wiessner) an RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Statistische Mitteilung«, 2.8.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 225, Bl. 46.

633 RdS, Abt. Volksbildung (La./Fi.), »Die Entwicklung der Jugendarbeit in Dresden«, 10.6.58, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Volksbildung (4.2.20), Sign. 1, o.P.

634 FDJ, KL Dresden (Wiessner) an RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Statistische Mitteilung«, 2.8.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 225, Bl. 46.

635 RdS, Abt. Volksbildung (La./Fi.), »Die Entwicklung der Jugendarbeit in Dresden«, 10.6.58, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Volksbildung (4.2.20), Sign. 1, o.P.

vom Band) »wie in Ekstase mit dem ganzen Körper«<sup>636</sup> oder »drück[t]en sich in den Ecken herum«, wo sie sich »ungeniert abküß[t]en«. <sup>637</sup>

In der nazistischen Diktatur waren die Swingfans noch kriminalisiert worden, ein Grund dafür war vor wie nach 1945 die bei den Jugendlichen (zu Recht) vermutete »liberalistisch-individualistische« Einstellung.<sup>638</sup> Für ein gezieltes Vorgehen »gegen nonkonforme Jugendliche« plante der Staat eine Zusammenarbeit der Institutionen, die sich mit Jugendangelegenheiten befassten: nämlich die Gestapo, Polizei, Fürsorge und Hitlerjugend.<sup>639</sup> Man verhaftete auch Swingfans, aber nur bedingt wegen deren Kleidung. Die Musik war ohnehin nicht Gegenstand der Anklage<sup>640</sup>, sondern das oppositionelle Verhalten, offiziell aber »Schwarzmarkthandel oder ähnliches«. Die *Polizeiverordnung zum Schutz der Jugend* aus dem Jahre 1940 verbot den Aufenthalt der Jugendlichen unter 18 Jahren im öffentlichen Raum und in den Lokalen und regelte deren Alkohol- und Tabakkonsum. Ab Kriegsbeginn, als der Zwang zur Konformität noch verstärkt wurde, kamen weitere »Straftatbestände« hinzu, welche die Kriminalisierung jugendlichen Verhaltens förderten, nämlich das »Verbot des Abhörens feindlicher Sender«, die »Volksschädlingsverordnung« und das »Verbot wehrkraftzersetzender Äußerungen«. <sup>641</sup>

Der Rat der Stadt Dresden, der die Fehler und Verbrechen der nazistischen Stadtverwaltung nicht wiederholen wollte, musste neue Strategien entwickeln, um der konstruierten »Verwahrlosung« der Jugendlichen, hervorgerufen durch deren Musikgenuss, entgegenzutreten. Zum einen versuchte die nun sozialistische Stadtverwaltung durch verstärkte Kontrolle der privaten Tanzschulen und Tanzlehrer, zum anderen durch die Schaffung von neuen Gesetzen, die den Aufenthalt in Tanzgaststätten regeln sollten, durch die Bildung kommunaler Jugendclubs und nicht zuletzt durch ständige Kontrollen der gespielten Musik das »Problem« in den Griff zu bekommen. »Begleitung statt Bestrafung« war die fortschrittliche Devise. Dass die Jugendarbeit jener Zeit trotzdem nicht mit der heutigen verglichen werden kann, und offenbar in Bezug auf die musikalischen Vorlieben seitens der Verwaltung mehr Gängelung als Verständnis an der Tagesordnung war, dokumentiert das Protokoll einer Dienststellenleiterbesprechung im Jugendamt vom 9.5.1950. Darin heißt es, dass

---

636 RdS, Sachgebiet Volksbildung, Jugendhilfe/Heimerziehung (Mü/Ka), »Kreisanalyse der Jugendhilfe-Heimerziehung über die Arbeit des Jugendschutzes«, 29.1.57, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. VB (4.2.20), Sign. 152, o.P.

637 RdS, Sachgebiet Volksbildung, Jugendhilfe/Heimerziehung (Schindler) an VP-Kreisamt Dresden (Boden), »Bericht über das Sommerfest in der Gartenkolonie ›Erdkugel‹«, 16.6.58, in: Ebd.

638 Kerstin Rathgeb, »Swing-Jugend. Konstruktionen eines Phänomens«, in: *Sozialer Sinn*, 1/2003, S. 135.

639 Rathgeb 2003, S. 136.

640 Rathgeb 2003, S. 138.

641 Rathgeb 2003, S. 139.

»[d]ie Bewerbung eines Frl. Dr. Danker als Psychologin [...] Anlaß zu einer längeren Diskussion über das Aufgabengebiet einer solchen Kraft im Jugendamt« geführt habe und man beschloss, noch einmal im MfV nachzufragen.<sup>642</sup>

Schon unmittelbar nach dem Kriegsende war im Juli 1945 von der provisorischen Stadtverwaltung ein erster Jugendausschuss gegründet worden, der alle »aktive[n] Kräfte der antifaschistischen Jugendarbeit« bündeln und die zentrale pädagogische Instanz für die Dresdner Jugendlichen darstellen sollte. Dieser Ausschuss plante, Jugendklubs einzurichten, die als »Mittelpunkt aller Jugendarbeit« dienen sollten.<sup>643</sup> Zieht man die andauernden Beschwerden städtischer Behörden über das jugendliche Tanzverhalten in Betracht, scheint es dieser Art von Jugendarbeit nicht gelungen zu sein, ihre Zöglinge für einen »gesunden« und »nationalen« Gesellschaftstanz zu begeistern. Außerdem war es bis mindestens 1950 den privaten Tanzschulen gestattet, ihren Schülern Tänze zu lehren, die sich an westlichen Trend orientierten.<sup>644</sup> Auch im Rahmen der FDJ organisierte Veranstaltungen waren vornehmlich an internationalen Musik- und Modetrends interessiert, offenbar weil sie aus Werbezwecken gezwungen waren, sich den Bedürfnissen der Jugendlichen anzunähern.<sup>645</sup>

1946 wurde im RdS die erste Neuregelung für »Tanzveranstaltungen in Schankwirtschaften« beschlossen, die besagte, dass die Veranstaltungen nur bis 23 Uhr stattfinden und keine Jugendlichen unter 18 Jahren sich dort aufhalten durften. Man wollte die als überbordend empfundene Anzahl von Tanzabenden auf zwei Veranstaltungen pro Woche und Veranstalter begrenzen, mit der Einschränkung, dass bei »höherem Niveau« auch weitere möglich seien.<sup>646</sup> Diese rigide Verordnung wurde nach Beratungen im Jugendausschuss 1948 durch die »Ortssatzung über die Neuregelung der öffentlichen Tanzveranstaltungen« etwas gelockert.<sup>647</sup> Nach dieser hatten nur Jugendliche unter 16 Jahren keinen Zutritt und mussten sich mit geschlossenen FDJ-Veranstaltungen (bis 22 Uhr) begnügen.<sup>648</sup> Für 16 bis 18-Jährige war die Teilnahme am Tanz mit Erziehungsberechtigten möglich. Die polizeiliche Anmeldung der Veranstaltung sollte von einem Gutachten der Abteilung Gesellschafts-

642 RdS, Dez. VB (Kz), »Niederschrift Dienststellenleiterbesprechung am 5.9.50«, 11.9.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 7, Bl. 57.

643 RdS, Jugendausschuss (Sparschuh), »Rundschreiben Nr. 1, Richtlinien des Jugendausschusses Dresden«, 31.7.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 225, Bl. 76f.

644 MfV, Referat Theater (Klein) an HA Kunst und Literatur, »Betrifft: Unterricht der privaten Tanzinstitute«, 12.8.50, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2456, Bl. 132.

645 Drechsel 2011, S. 25.

646 RdS, Dez. VB, »Niederschrift über die Sitzung des Volksbildungsausschusses am 1.8.46«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 7.

647 RdS, Stadtverordnetenversammlung an den Rat und das Dez. VB, »Ortssatzung über die Neuregelung der öffentlichen Tanzveranstaltungen in der Stadt Dresden«, 23.7.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordnetenversammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 171, Bl. 22.

648 RdS, Jugendausschuss (Engelmann) an RdS Dez. VB (Rentzsch), »Niederschrift über die Sitzung des Jugendausschusses vom 14.7.48«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 4, Bl. 49.

tanz im Rat der Stadt abhängig gemacht werden. Es handelte sich dabei um eine illusorische Vorstellung, wenn man bedenkt, dass diese Abteilung nur aus einem Mitarbeiter bestand. Die Nichtbeachtung dieser Anordnung sollte mit Geldstrafen und Verboten geahndet werden.<sup>649</sup> Einer 1949 von der Landespolizeibehörde und dem Kreisvorstand der FDJ eingebrachten Bitte um Wiedereinführung des Mindestalters von 18 Jahren konnte seitens des RdS nicht mehr entsprochen werden, da gerade ein DDR-weites neues Jugendschutzgesetz erlassen worden war, welches den in Dresden eingeführten Regelungen entsprach.<sup>650</sup>

Im Mai 1947 wurde in der Dresdner Stadtverordnetenversammlung auf Vorschlag der FDJ ein weiterer Jugendausschuss eingerichtet.<sup>651</sup> Im Jahr darauf folgte die Gründung eines Jugendamtes im RdS, dessen Referat Jugendschutz für die tanzenden Jugendlichen verantwortlich war.<sup>652</sup> Trotz der relativ hohen Anzahl von Angestellten im Jugendamt (1948 waren es 199 Beschäftigte<sup>653</sup>), gelang es der Behörde nicht, allumfassende Kontrollen durchzuführen: In den Jahren 1949 und 1950 war es den Mitarbeitern lediglich möglich, eine Tanzveranstaltung in der Woche und alle zwei Monate eine Kapelle zu kontrollieren.<sup>654</sup> Da die Zusammenarbeit mit der Polizei in Bezug auf das Jugendschutzgesetz nicht zufriedenstellend verlief (diese hatte sich geweigert, »uniformiert hinter der [minderjährigen] Jugend herzujagen, um sie vom Tanzboden fernzuhalten«<sup>655</sup>), gründete das Referat Jugendschutz 1949 so genannte »Gemeindejugendkommissionen«, die unter anderem Tanzveranstaltungen auf »schlechtes Niveau« überprüfen und an das Kreisjugendamt melden sollten.<sup>656</sup> Aber auch diese Bemühungen waren ungenügend, da das Jugendamt nur Aufklärung und »Erziehungsarbeit«leisten, nicht aber bei Verstößen einschreiten konnte.<sup>657</sup> Das Problem

---

649 RdS, Stadtverordnetenversammlung an den Rat und das Dez. VB, »Ortssatzung über die Neuregelung der öffentlichen Tanzveranstaltungen in der Stadt Dresden«, 23.7.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordnetenversammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 171, Bl. 22.

650 LRS, MdI (Dr. Wolf) an Stadtverordnetenversammlung zu Dresden, »Betr.: Ortssatzung über die Neuregelung der öffentlichen Tanzveranstaltungen in der Stadt Dresden«, 12.4.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordnetenversammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 171.

651 RdS, Stadtverordnetenversammlung, Wahl des Jugendausschusses am 8.5.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordnetenversammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 241, Bl. 1.

652 RdS, Dez. VB, Referat Jugendschutz, »Jahresbericht 1948«, 15.12.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 239.

653 RdS, Jugendamt, »Monatsstatistik für November 1948«, 6.12.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 26, Bl. 20.

654 RdS, Dez. VB (As/Ra), »Statistische Aufstellung über durchgeführte Überprüfung der Abteilung Jugendschutz vom 1.1.49-28.3.50«, 28.3.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 161.

655 Polizeipräsidium Dresden, Jugendabteilung (Kern) an den kommunalen Frauenausschuss, »Betr.: Neuregelung der Tanzveranstaltungen in der Stadt und im Landkreis Dresden«, 31.8.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 323, Bl. 4.

656 MfV, Landesjugendamt, Abt. Jugendschutz, »Betr.: Aufgaben des Jugendschutzes für die Gemeindejugendkommissionen«, 1.3.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 279, Bl. 49.

657 RdS, Dez. VB, Abteilung Erziehungsschutz (Go), »Jahresbericht 1950«, 5.1.51, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 111-115.

lag darin, dass die Volkspolizei wie bereits erwähnt nicht in der Lage war, »laufend Kontrollen durchzuführen«, die »Gemeindejugendkommissionen« dagegen nicht berechtigt waren, Personalausweise zu kontrollieren.<sup>658</sup> 1954 begann man damit, zusammen mit der FDJ in »Quellen der Jugendgefährdung« Saal- und Lokalkontrollen »wirksamer als bisher [...] durch stille Kontrollen« auszuführen.<sup>659</sup>

Die Dresdner Akten aus diesem Zeitraum dokumentieren, dass der immense Anspruch der Behörden, umfassendes Wissen über die Tätigkeiten seiner jungen Bevölkerung zu akkumulieren, einem Don Quichot'schen Kampf gegen Windmühlen glich. Es wurden zwar immer wieder nach Gaststättenkontrollen zwecks »Bekämpfung der Jugendkriminalität« Tanzsäle geschlossen.<sup>660</sup> Es gelang aber nicht umfassend, die Inhaber zu überzeugen, ihrer erzieherischen Rolle gerecht zu werden. Auch das schon öfter in dieser Arbeit besprochene Gegeneinanderarbeiten der Institutionen sowie eine generelle Überforderung der Behörden mag dabei eine Rolle gespielt haben, wie ein weiteres aktenkundiges Beispiel illustriert: In Bezug auf die Gaststätte *Prießnitzbad* formulierte eine verärgerte Angestellte des Jugendamtes gegenüber ihren Vorgesetzten: »Unser neuer demokratischer Staat kann sich auf die Dauer derartige Gefahrenquellen nicht leisten. [...] Es ist nicht damit geholfen, daß sämtliche Stellen nur die Achseln zucken und sagen, daß es schwer sei, dagegen etwas zu unternehmen, sondern es ist Pflicht eines jeden verantwortungsbewußten Menschen, hier endlich einmal gründlich Abhilfe zu schaffen.«<sup>661</sup>

## Das Gewerbeamt und die Kontrolle der Tanzlokale

Wie schon zu früheren Zeiten entschied das Gewerbeamt der Stadt Dresden auch in den 1940ern und 1950ern über Geschäftsneugründungen und Konzessionen für den Bierauschank beziehungsweise für Tanzvergnügen.<sup>662</sup> Der einzige, aber nicht unerhebliche Unterschied zu früheren Zeiten war der Umstand, dass nun auch die politische Einstellung des Inhabers bei der Konzessionsvergabe eine Rolle spielte. Das *Amt für Betriebsneuordnung*

---

658 RdS, Dez. VB, Sachgebiet Jugendhilfe und Heimerziehung (H/Go), »Monatsbericht für den Monat März 1951«, 30.3.51, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 98.

659 RdB, Abt. VB, Referat Jugendhilfe/Heimerziehung (Lenzner) an alle Kreise des Bezirkes Dresden, »Betr.: Ausschuss für Fragen der Jugendgerichtsbarkeit«, 5.5.54, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. VB (4.2.20), Sign. 151, o.P.

660 RdS, Abt. VB, Jugendamt (Mü/Ka), »Bisher durchgeführte Maßnahmen zur Bekämpfung der Jugendkriminalität«, 27.10.54, in: Stadtarchiv Dresden, RdS Dresden, Abt. VB (4.2.20), Sign. 159, o.P.

661 RdS, Dez. VB, Erziehungsschutz (Rüger) an Sachgebietsleitung (Scholz), »Betr.: Gaststätte Prießnitzbad, Dresden-N«, 28.5.51, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 278, Bl. 17.

662 Zentralamt an Leiter der Stadtbezirke, 25.7.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 7, Sign. 128, o.P.



im RdS begann bereits im Oktober 1945, »politisch nicht tragbar[e] Betriebsführer durch antifaschistische Fachkräfte« zu ersetzen. Dabei war eine Mitgliedschaft in der NSDAP vor 1937 ausschlaggebend.<sup>663</sup> Gastronomiebetreiber wurden in diesem Verfahren besonders genau unter die Lupe genommen, da »dort der meiste Publikumsverkehr stattfindet, die Gefahr illegaler Propaganda somit besonders groß« sei, so der verantwortliche städtische Angestellte Dr. Pollack.<sup>664</sup> Die Neubesetzung der Betriebsleitungen betraf nicht die Eigentumsrechte, es handelte sich also nicht um Enteignungen.<sup>665</sup> Die »Entnazifizierung der Wirtschaft« zog sich über mehrere Jahre hin und wurde mehrfach modifiziert. Beispielsweise bekamen nach einer SED-Funktionärskonferenz im Juli 1946 »nur nominelle« ehemalige NSDAP-Mitglieder ihre Vollmachten als Betriebsleiter zurück.<sup>666</sup>

Weitere Argumente für oder gegen eine Konzessionsvergabe waren neben der politischen Tragbarkeit der Inhaber die Abwägung von deren Zuverlässigkeit, worunter beispielsweise Steuerangelegenheiten und die Einhaltung des Jugendschutzes verstanden wurden, aber auch eine ausgewogene Verteilung der Betriebe auf die Stadtbezirke. Da es in diesem Bereich noch keine neuen gesetzlichen Regelungen gab, mussten sich die städtischen Behörden in vielen Fällen mit älteren Vorgaben begnügen, wie der »Verordnung über Tanzvergnügen« vom 8. Juli 1922<sup>667</sup> oder dem »Gesetz zum Schutz des Einzelhandels« vom 15. Mai 1933<sup>668</sup>. Bei seinen Entscheidungen wurde das städtische Gewerbeamt ab November 1946 vom Gewerbeausschuss der Dresdner Stadtverordneten unterstützt, der ihm Vorschläge für die Neu- oder Folgekonzessionierung einzelner Unternehmen machen konnte. In diesem Ausschuss wurden beispielsweise im Zeitraum von Mai 1948 bis Oktober 1950 mindestens 25 Tanzkonzessionen zur Bewilligung vorgeschlagen, aber auch mindestens acht Anträge abgelehnt.<sup>669</sup>

Neben der Steuerung der Konzessionsvergabe versuchte die Stadt, mittels eigener Geschäftsgründungen Einfluss auf den Gastronomiemarkt zu nehmen. Vor der Gründung der

---

663 RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (Pollack), »Anordnung des Rates zu Dresden über das Verfahren zur Betriebsüberprüfung«, 2.10.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 83, Bl. 63f.

664 RdS, Amt für Betriebsneuordnung (Pollack) an BV 1 (Rätzer), 6.4.46, in: Ebd., Bl. 119.

665 LRS, Wirtschaft und Wirtschaftsplanung (der Minister) an die Räte der Städte, »Betr.: Entnazifizierung der Wirtschaft«, 19.3.47, in: Ebd., Bl. 156.

666 RdS, Gewerwesen (Pollack) an BV 1 (Hering), »Betr.: Verfahren zur Betriebsprüfung«, 1.7.46, in: Ebd., Bl. 143.

667 36. Sitzung des Gewerbeausschusses, 17.2.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 1, Sign. 96, Bl. 212.

668 Dezernat Oberbürgermeister, »Protokoll über die 71. Sitzung des Beratungsausschusses für Gewerbelenkung am 23.10.50«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. OB (4.1.4), Sign. 467, Bl. 52.

669 Sitzungsprotokolle des Gewerbeausschusses in der Stadtverordnetenversammlung der Stadt Dresden vom 26.5.48 bis 11.10.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, StvV, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 241, Bl. 69-141.

*Handelsorganisation (HO)*, in deren verbandsähnlichen Strukturen neben Einzelhandelsgeschäften auch Gaststätten zentral gemanagt wurden, entstand 1946 in Dresden die städtische *Hotel- und Gaststätten-GmbH*. Ihre Aufgabe war es, in- und außerhalb Dresdens Hotels und Gaststätten zu errichten, zu führen und zu bewirtschaften, aber auch bereits bestehende Einrichtungen zu erwerben beziehungsweise zu pachten.<sup>670</sup> Im Aufsichtsrat waren neben dem Oberbürgermeister Gustav Leissner auch der Polizeipräsident Max Opitz und der Landesbankdirektor Josef Smolka vertreten.<sup>671</sup>

Innerhalb weniger Jahre kamen zentral gelegene und zum Teil traditionsreiche Tanzgaststätten und Cafés in ihren Besitz, wie der *Schillergarten* oder das *italienische Dörfchen*.<sup>672</sup> Dass bei diesen Übernahmen nicht immer rechtsstaatliche Verfahren eingehalten wurden, lag an der Besatzungsmacht und deren Vorgaben für Konzessions-Entscheidungen. Neben der Ächtung ehemaliger politischer Verantwortung unter der nazistischen Regierung spielten dabei auch finanzielle »Unregelmäßigkeiten« wie Steuerbetrug oder die Beteiligung am Schwarzmarkt eine Rolle. Dass im Rahmen dieser Konzessionspraxis trotzdem versucht wurde, den rechtsstaatlichen Schein zu wahren, zeigt das Beispiel des *Louisenhofes* 1946: Die städtische GmbH bedauerte gegenüber dem Oberbürgermeister, dass dem »Inhaber [Hans] Voigt nicht soviel nachgewiesen werden [kann] (Akten und Unterlagen), daß eine Enteignung möglich ist [...]« und man deshalb den Versuch unternehmen sollte, das lukrative Lokal zu pachten.<sup>673</sup>

Geschäftsführer der *Gaststätten- und Hotel GmbH* wurde 1947 Peter Nienhaus<sup>674</sup>, der bis 1945 ein Seifen- und Parfümeriegeschäft geleitet hatte<sup>675</sup>, und danach Leiter des Stadtbezirks fünf wurde.<sup>676</sup> In dieser Funktion hatte er ein Auge auf ehemalige NSDAP-Mitglieder unter den Wirten geworfen und machte sie für die negative Beeinflussung der Jugend verantwortlich. Beispielsweise bat er 1946 (vergeblich) um Polizeistreifen bei Jugendveranstaltungen: »Einige Lokale stehen in dem Ruf, unliebsamen Elementen in der Jugend durch falsche politische Einstellung der Wirte in ihrem Treiben Vorschub zu leisten. Der Unterzeichner wird es sich daher angelegen sein lassen, in den betreffenden Lokalen gelegentlich persönlich Stichproben zu unternehmen und wird sich dazu von Ihnen jeweils ei-

---

670 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 472, Bl. 4.

671 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 472, Bl. 10.

672 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 473, Bl. 3.

673 Geschäftsbericht vom 15.3. bis 31.5.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 472, Bl. 42.

674 Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 472, Bl. 143.

675 Leupoldt an Nienhaus, »Bitte um Freimachung von Gewerberäumen«, 13.9.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 5, Sign. 108, o.P.

676 Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 5, Sign. 108, o.P.

nen Beamten erbitten.«<sup>677</sup> Nachdem er nun Geschäftsführer geworden war, machte Nienhaus verständlicherweise Politik für die andere Seite. So bat er 1947 den Leiter des Dresdner Volksbildungsamtes, Rentzsch, (vergeblich) um Unterstützung für einen Antrag auf die Revision eines Ratsbeschlusses vom Herbst 1946, nach welchem in Tanzveranstaltungen keine alkoholischen Getränke mehr auszuschenken seien und eine Begrenzung des Eintritts auf 2 RM vorgesehen war. Nienhaus argumentierte unter anderem zu Recht, dass »für 2 RM [Eintritt] keine gute Kapelle zu bekommen« sei.<sup>678</sup> Die städtische *Gaststätten- und Hotel GmbH* wurde 1951 in die *Kommunalen Wirtschaftsunternehmen (KWU)* eingegliedert.

Neben allgemeinen Nachkriegsproblemen wie dem Mangel an Lebensmitteln, der sich beispielsweise in der Spirituosen-Kontingentierung niederschlug<sup>679</sup>, erschwerten auch lokale Entscheidungen, wie die hohe Vergnügungssteuer in Dresden (25 Prozent) und die im obigen Ratsbeschluss geforderte Verantwortung seitens der Wirte, erzieherisch auf Jugend und Musiker einzuwirken<sup>680</sup>, das Gastronomendasein. Da auch das Ansteigen diverser Geschlechtskrankheiten unter der jugendlichen Bevölkerung in den ersten Nachkriegsjahren dem schlechten Einfluss der Gaststätteninhaber zugeschrieben wurde, begann die Stadt 1946 eine monatliche gesundheitliche Musterung des Gaststättenpersonals einzuführen.<sup>681</sup> Selbst die SED-Mitglieder unter den Gaststätteninhabern wurden von der »Kontrollwut« der städtischen Ämter nicht verschont: »Wir haben leider sehr viel mit Behörden zu tun, feststellen mußte ich als Genosse, daß jede Dienststelle unser Feind ist und versucht, uns möglichst große Schwierigkeiten zu verursachen«, beschwerte sich 1948 der Wirt des *Gasthofes Blasewitz*, Heinrich Neugebauer.<sup>682</sup> Neben der sicherlich differenziert zu betrachtenden Kontrolle durch die Dresdner Behörden konnten die Gastronomiebetriebe auch durch Nichtteilnahme an »Aufbaukonzert«-Reihen (wie das Tanzlokal *Donaths Neue Welt*<sup>683</sup>), aufgrund von Denunziationen lokaler SED-Mitglieder (*Strehleener Hof*<sup>684</sup>) oder we-

---

677 Leiter des Verwaltungsbezirkes 5 (Nienhaus?) an die Polizeireviere des 3., 4. 21. und 26. Stadtbezirkes, 1.4.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 5, Sign. 139, o.P.

678 Sächsische Hotel- und Gaststätten GmbH (Nienhaus) an RdS, Abt. VB (Rentzsch), 23.1.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Oberbürgermeister, 472, Bl. 162.

679 Bericht über betriebswirtschaftliche Ergebnisse 12/46, in: Ebd., Bl. 163.

680 Unterausschuss des Kulturausschusses im 5. Verwaltungsbezirk, Protokoll über die erste Sitzung am 29.7.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 5, Sign. 126, o.P.

681 Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 7, 127, o.P.

682 Neugebauer an RdS, NA, 29.4.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 368, o.P.

683 Der Erlös dieser Konzerte sollte dem Wiederaufbau der Stadt Dresden zu Gute kommen. Siehe: Bezirksverwaltung 7 an Zentralamt, 21.10.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 7, Sign. 16, o.P.

684 Elly Wiesner an SED-Gruppe Strehlen, »Betrifft: Strehleener Hof (Wirt)«, 3.5.1950, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 7, 128, o.P.

gen der Weigerung, mit dem MfS zusammenzuarbeiten (*Schillergarten*<sup>685</sup>), in Bedrängnis geraten.

Glaubt man den Aussagen in den städtischen Akten oder den Darstellungen in der staatlichen Presse<sup>686</sup>, richteten sich die meisten Gaststätteninhaber, auch die von der Stadt Dresden bewirtschafteten Unternehmen, in dem hier betrachteten Zeitraum nach marktwirtschaftlichen Gegebenheiten und versuchten, dem Tanzpublikum eine möglichst aktuelle und westlich geprägte Tanzmusik zu bieten, ob in der Anfangszeit noch durch ein Engagement kleinerer oder größerer Tanzkapellen oder in späteren Jahren durch das Aufstellen einer Jukebox.<sup>687</sup> Eine Auflistung aller Gaststätten, die Tanzveranstaltungen anboten (begrenzt auf den hier untersuchten Zeitraum), findet sich auf meiner website [www.populaere-musik-in-dresden.de](http://www.populaere-musik-in-dresden.de).

## Fazit

In der Untersuchung der kulturpolitischen Strategien der kommunalen Akteure in der Stadtverwaltung wurde deutlich, wie offen einerseits der Handlungsspielraum der Kulturbürokratie in der unmittelbaren Nachkriegszeit gewesen ist. Das Thema Tanzkultur war eben nicht das dringlichste auf der Tagesordnung der Besatzer. So konnten weiterhin bürgerliche und kommunistische Bedenkenträger gegenüber der jazzaffinen TUM auftreten und die gleiche Regulierungspraxis wie zur nazistischen Diktatur und Weimarer Republik betreiben. Aber auch später, in den Anfängen der diktatorischen »Durchherrschaft« der sozialistischen Gesellschaft, blieben die Strategien dieselben. Die Habitualisierung des bürgerlichen Musikverständnisses einte alle Instanzen, welche getreu des Wickeschen »informellen Systemzusammenhangs« die staatliche Gesetzgebung in pragmatischer Weise auf lokaler Ebene anwendeten.

Ebenso aber wurde deutlich, wie zielstrebig diktatorische und antidemokratische Strategien schon unmittelbar nach dem Kriegsende verfolgt wurden. Die Kontrolle der öffentlichen Meinung, der städtischen Kulturlandschaft und des freien Marktes zielte nicht vordergründig auf die Marginalie TUM, betraf aber ihre Grundlagen und Voraussetzungen.

---

685 Daniella Fischer, »Der Schillergarten in den 50ern«, in: *Potz Blitz* 2/2012, S. 4ff.

686 E[rich] Hübner, »Von Tanz- und anderen Musiken. Zwei Jahre Kampf um die Programmgestaltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik im Bezirk Dresden«, in: *Sächsische Zeitung* vom 28.11.59, o.P.

687 Um 1960 wurden in der DDR jährlich 20 »Musicboxen« hergestellt und 25 importiert. Obwohl es sich vergleichsweise noch um eine geringe Verbreitung handelte, war sich das MfK schon über die wirtschaftliche Rentabilität der »Musicboxen« im Klaren und förderte deren Herstellung. Siehe: MfK, Abt. Musik (M Ic/S), »Protokoll über das Informationsgespräch zur Music-Box am 29. März 1960«, 1.4.60, in: BA Berlin, SAPMO, DR1, Sign. 241, o.P.

### 4.3. Sächsisches Ministerium für Volksbildung und Rat des Bezirkes Dresden

#### Karl Laux, Karl Gottfried und andere: Das bürgerlich geprägte Personal

Wenn man die Zuständigkeiten für Kultur und genauer für Musik im Ministerium für Volksbildung (MfV), der Stakuko und dem Rat des Bezirkes (RdB) recherchiert, drängt sich einem der Begriff »Personalkarussell« auf. Tatsächlich gab es in den 1950ern in allen Bezirksräten der DDR, die sich mit der Kulturadministration beschäftigten, häufige Personalwechsel, oft weniger aus fachlichen als aus ideologischen Gründen.<sup>688</sup> In Bezug auf den »Kadereinsatz«, also die Besetzung wichtiger Stellen in der Administration mit staats-treuen Mitarbeitern, änderten sich daraufhin die Strategien der SED. Ab 1955 wurde bei der Einstellung weniger auf die Expertise im entsprechenden Fachgebiet als auf ausführliche kulturpolitische Schulung der neuen Mitarbeiter geachtet. Im Folgenden will ich das für Musik zuständige Personal auf Landes- bzw. Bezirksebene kurz skizzieren. Allen Angestellten ist gemeinsam, dass sie auch nach ihrem Weggang aus der Behörde wichtige Positionen im Dresdner Musikfeld besetzten und ihre Strategien bezüglich der TUM bis Anfang der 1960er weiter verfolgten.

Kurz nach Kriegsende und der Gründung des MfV in der Landesregierung Sachsen (LRS)<sup>689</sup> wurde in dessen Abteilung für Kultur im Oktober 1945 ein Referat Musik geschaffen, das mit Karl Laux besetzt wurde.<sup>690</sup> Laux, 1896 geboren, war der Prototyp eines »unpolitischen« bürgerlichen Wissenschaftlers, was ihm sein Leben lang den Argwohn der Partei einbrachte<sup>691</sup>. Obwohl er sich in seinen zum Teil recht einflussreichen Positionen immer wieder in öffentlichen Äußerungen zum Marxismus-Leninismus bekannte. Als promo-

688 RdB, Abt. Kultur, »Allgemeine Schlußfolgerungen des MfK für die Arbeit der Abteilungen für Kultur der Räte der Bezirke vom 19.4.55«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden, Sign. 6555, Bl.4. Zu den ideologischen Gründen siehe die weiteren Ausführungen zum Personal.

689 Diese fand am 4. 7. 1945 statt. Siehe: Widera 2004, S. 96.

690 Ulli Busch [Pseudonym für Richard Walter Hahnwald] an Karl Laux, 31.10.45, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Mscr.Dresd.x15, Bl. 29.

691 Vgl. die Ablehnung des Vaterländischen Verdienstordens für Laux durch das MfK (Uszkoreit) am 12.10.55: »Trotz der zweifellos großen Verdienste von Prof. Dr. Laux um unser Musikleben und auch für die gesamtdeutsche Arbeit sehen wir uns außerstande, diesem Vorschlag unsere Befürwortung zu geben.« Als Musikwissenschaftler sei er nicht »über eine von ihm ohnehin zu erwartende publizistische Tätigkeit hinausgegangen« und »bis auf wenige Ausnahmen [seien] seine Rezensionen nicht sehr kämpferisch im Sinne der Auseinandersetzung für eine fortschrittliche nationale deutsche Musikkultur«. Stattdessen stünde er für »sehr kompromißlerische Positionen«. Siehe: MfK (Uszkoreit) an HA künstlerische Lehranstalten (Müller), 12.10.55, in: Bundesarchiv, DR 1, 403, o.P.

vierter Musikwissenschaftler arbeitete er als Musikkritiker im Badischen, bevor er 1934 eine entsprechende Stelle in den *Dresdner Neuesten Nachrichten* antrat. Dort äußerte er mehrmals, wie auch in Aufsätzen über Carl Maria von Weber oder Joseph Haas, seine Zustimmung zu Teilen der nazistischen Weltauffassung.<sup>692</sup> Dem Pragmatismus der Besatzungsmächte, auch politisch belastete Personen aufgrund ihres benötigten Expertenwissens weiterhin in ihren Positionen zu belassen, verdankte Laux seine Nachkriegskarriere. Dieses Umstandes war er sich durchaus bewusst, wie er in einem Brief an Fred K. Prieberg erwähnt, auch wenn er dort versucht, seine Mitschuld durch selbst erfahrenes Unrecht aufzuwiegen:

»Daß ich in der Nazizeit einige Zugeständnisse gemacht habe, habe ich nie geleugnet. Immerhin aber war ich einer der wenigen Redakteure in ganz Deutschland, die nicht Mitglied der NSDAP waren. Ich konnte meinen Eintritt in die Partei, der mir oft ›nahegelegt‹ wurde, durch einige Schachzüge, allerdings auch durch jene Zugeständnisse verhindern. Dass ich in dem Buch ›Musik in Gefahr‹ angeprangert wurde, werden Sie vielleicht wissen, über manche anderen Schwierigkeiten hoffe ich einmal später berichten zu können. Als ich nach dem Zusammenbruch des Faschismus dazu ausersehen wurde, am Aufbau des Kulturlebens mitzuhelfen, wurden alle diese Dinge besprochen, auch die sowjetischen Freunde waren darüber im Bilde. Und aus all dem schlossen sie, dass ich doch der richtige Mann wäre.«<sup>693</sup>

Für die Darstellung seiner Tätigkeit an der Dresdner Musikhochschule, an welcher Laux seit 1936 als Dozent und ab 1952 bis 1963 als Rektor tätig war, ist hier leider kein Platz. Im Folgenden will ich mich deshalb lediglich auf seine Strategien im Volksbildungsministerium konzentrieren. Laux gehörte wie der weiter unten erwähnte Karl Gottfried zu der »Wilhelminischen Generation« (Ahbe/Gries) im Dresdner Musikfeld, die ihre musikalische Sozialisation in den Jahren um 1910 erfahren hatten und deshalb nur wenig mit der jazzaffinen TUM anfangen konnten. Ihr musikalisches Weltbild war traditionell bürgerlich geprägt und durch die Jugendbewegung beeinflusst. Im für die TUM relevanten Bereich des Dresdner Musikfeldes wirkte Laux bis 1948 zum einen durch seine Bearbeitung von Konzessionsanträgen für Konzertstätten und Tanzlokale, zum anderen in seinen Beurteilungen von Lebensmittelkarteneinstufungen.<sup>694</sup> Den staatlichen Musikdiskurs prägte er durch seine Tätigkeiten als Musikredakteur der von der SMAD herausgegebenen *Tägli-*

---

692 Fred K. Prieberg, *Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945* (CD-Rom, 2005), S. 4255-4159.

693 Karl Laux an Fred K. Prieberg, 21.11.65, in: Prieberg 2005, S. 4158f.

694 MfV, Abteilung Kunst und Literatur (Laux) an »Herrn Ministerialdirektor Gute«, »Arbeitsbericht des Referates Musik«, 30.12.47, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P.

chen Rundschau (1948 bis 1951) und als Chefredakteur der Zeitschrift *Musik und Gesellschaft* (1951 bis 1953).

Trotz seines Alters war Laux jedoch dem »Jazz« als Hochkultur nicht unaufgeschlossen, ebenso wie der gleichaltrige weiter unten erwähnte Karl Gottfried. Diesen Umstand deute ich als weiteren Beleg für die These, dass die hochkulturelle Vereinnahmung bestimmter Spielarten des »Jazz« durch den bildungsbürgerlichen Kanon bereits in den 1940ern stattgefunden hatte, es aber bis zur offiziellen Anerkennung des »authentischen« »Jazz« aufgrund des durch den Kalten Krieg geprägten öffentlichen Diskurses noch zehn Jahre dauern sollte. Im TUM-Diskurs positionierte sich Laux wie die jungen »Jazz«-Enthusiasten, indem er diese als »ernst« zu konsumierende von der funktionalen Tanzmusik unterschied. Veröffentlichte Belege, die diese These stützen, habe ich nicht gefunden, allerdings ein Vortragsmanuskript aus dem Jahr 1947<sup>695</sup>:

»Ich bin für den Jazz. [...] Ich spreche das Wort deutsch aus, wie es geschrieben ist, denn aus dem Fremdwort ist längst ein Lehnwort geworden, der Jazz ist bereits so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir dafür kein ausländisches Wort brauchen. [...] Ich bin für den Jazz, weil ich in ihm eine nicht wegzuleugnende geschichtliche Tatsache sehe, mit der sich der Historiker abfinden muß. Weil ich im Laufe von 25 Jahren festgestellt habe, daß aus dem Jazz viele Impulse entsprungen sind, die sich in der Kunstmusik segensreich ausgewirkt haben. Weil der Jazz der unsagbaren Flachheit der Unterhaltungs- und der Tanzmusik ein Ende gemacht hat [...].«

Auch im Fall Rudolf, zehn Jahre später, blieb Laux bei seiner Einstellung. In einem Brief an Rentzsch, mit dem er befreundet war, schrieb er:

»Der Kumpel Max<sup>696</sup> hat völlig Recht mit dem, was er über den Jazz sagt. Mit einfachen Worten drückt er aus, was jeder Fachmusiker nur bestätigen kann. Gegen den Jazz ist nichts zuzusagen, wohl aber gegen seine Auswüchse und gegen die Verschiebung auf das politische Gebiet zum Zwecke, uns Feinde zu schaffen. Für uns in der Ho [sic, Hochschule für Musik Dresden] ist der Jazz überhaupt kein Problem, dazu haben unsere jungen Musiker einen zu guten Geschmack.«<sup>697</sup>

---

695 Karl Laux, »Angeklagter: Der Jazz. Der Verteidiger hat das Wort« (Vortrag), 1947, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux (Mscr.Dresd.x24), Bl. 193. Auch wenn dieser Vortrag vielleicht nie gehalten wurde, gibt er m.E. dennoch Laux' eigentliche Meinung wieder, war diese doch zu diesem Zeitpunkt nicht opportun.

696 Hier ist die öffentliche »Erklärung« der Arbeiter des Leipziger Kirow-Werkes gemeint, den Rudolf-Vorfall betreffend, siehe mein Diskurs-Kapitel.

697 Laux an Rentzsch, 10.6.57, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Mscr.Dresd.x7, Bl. 248.

Nachdem Laux 1948 (frühestens im September) auf eigenen Wunsch aus dem Musikreferat ausgeschieden und nach Berlin gewechselt war<sup>698</sup>, wurde seine Stelle nicht sofort neu besetzt, wahrscheinlich aufgrund des Mangels an geeignetem Personal. Erst im Oktober 1949 erfolgte die Neubesetzung mit Otto Goldhammer.<sup>699</sup> In dem dazwischenliegenden Zeitraum übernahm der weiter unten erwähnte Karl Gottfried, eigentlich zuständig für »Theaterfragen«, Aufgaben des Musik-Referates. Eine Bemerkung Goldhammers, in welcher er die zu geringe Vernetzung des Referates mit Behörden und Parteien beklagt, lässt m.E. auf eine Überforderung Gottfrieds schließen.<sup>700</sup> Der 1910 geborene studierte Pianist Goldhammer hielt es nur ein Jahr, bis Oktober 1950, auf diesem Posten aus (»Abgang auf eigenen Wunsch hin«), vielleicht wurde er auch wegen »politischen Fehlverhaltens« abgesetzt. Er soll laut einer Beschwerde durch die SED-Kreisleitung »ohne Wissen des Kreis-schulrates« in Kesselsdorf eine Volksmusikschule gegründet haben. Bei Goldhammer handelte es sich zwar noch um einen bürgerlich geprägten Akteur, der aber bereits eine Parteikarriere in der KPD und berufliche Nachteile in der Nazizeit vorweisen konnte. Außerdem hatte er als »Musiker in Gaststätten und Tanzsälen gearbeitet«, was ihn eigentlich für die Beurteilung und Förderung der TUM geeignet erscheinen lässt.<sup>701</sup> Trotz einer 1950 absolvierten Kulturfunktionärsschulung gelang es Goldhammer aber nicht, die Musikerschaft davon zu überzeugen, die geforderten kulturpolitisch-erzieherischen Aufgaben gegenüber dem jugendlichen Publikum zu übernehmen.

Nach dem Weggang Goldhammers blieb die Musik-Referentenstelle im MfV wiederum einige Zeit unbesetzt. Dieser Umstand förderte die unregulierte Musikpraxis, auch weil Gottfried dieses mal keinen Einfluss ausüben konnte, da er ab März 1950 im *Amt für Information* (AfI) tätig war, zuständig für Kleinkunst, Kabarett und Zirkus.<sup>702</sup> Der Nachfolger, Fritz Spies, übernahm am 1.9.1951 dieses Amt, welches sich nun nicht mehr unter der Ägide des MfV befand, sondern zum regionalen Ableger der *Stakuko* gehörte. Spies war wie Laux und Gottfried Mitglied der »wilhelminischen Generation«. Der 1894 geborene Musik-Pädagoge, der in Leipzig bei Karg-Elert studiert hatte, war Parteimitglied und verfügte über die Erfahrung als Kinoklavierspieler.<sup>703</sup> Auch aufgrund seiner nur kurzzeitigen Anstel-

---

698 MfV, Laux an das Personalreferat des MfV, Bitte um die Entbindung vom Amt des Musikreferenten wegen des Wunsches nach mehr künstlerisch-schöpferischen Aufgaben, 31.8.48, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Mscr.Dresd.x3, Bl. 116.

699 Personalakte über Otto Goldhammer im Rat des Bezirkes, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 136/1, o.P.

700 MfV, Abt. Kultur, Referat Musik (Goldhammer), »Arbeitsbericht für das 4. Quartal 1949«, 5.1.50, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P.

701 Personalakte über Otto Goldhammer im Rat des Bezirkes, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 136/1, o.P.

702 Personalakte über Karl Gottfried im Rat des Bezirkes, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 137/4, o.P.

703 Personalakte über Fritz Spies, in: SächsHStA Dresden, 19117, o.P.



lung in der *Stakuko* gelang es ihm nicht, die lokale Praxis der TUM zu regulieren. Es bleibt aber sein Verdienst, zusammen mit den Dresdner Musikprofessoren und Komponisten Finke, Hübschmann, Kurzbach und Thilman »Arbeits- und Studienmaterial« verfasst zu haben, welches erstmals in der DDR die »Frage des Formalismus und Realismus in der Musik« in Buchform thematisierte. Aber auch diesen Autoren gelang es nicht, konstruktive Vorschläge für die Komposition und Vortragsweise einer TUM zu erarbeiten, die den Anforderungen des Sozialistischen Realismus gerecht geworden wäre. Überhaupt wurde sie hier nur am Rande betrachtet. Die wenigen Zeilen, in denen die zeitgenössische TUM kritisiert wurde, legen zumindest die kulturpolitische Forderung der Volksverbundenheit nahe: »Der Komponist unserer Zeit steht vor der wichtigen Aufgabe, in Werken der Gebrauchs- und Tanzmusik höchste Meisterschaft mit Einfachheit und leichter Zugänglichkeit zu vereinen.«<sup>704</sup> Spies wurde wegen des »Wegfall[s] einer Planstelle« abgesetzt und war später für die Volksmusikschulen im RdB zuständig.<sup>705</sup>

Gleichzeitig mit Spies hatte Karl Gottfried eine Stelle in der *Stakuko* erhalten<sup>706</sup>, vielleicht wurde er auch vom AfI hierhin versetzt.<sup>707</sup> Denn seine »eigentliche Neigung [sei] die Musik«, so seine dortige Personalchefin. Gottfried sei »mit der gestellten Aufgabe nicht zufrieden [gewesen]«, »genügt[e] [aber auch] nicht den Ansprüchen« der Behörde. Außerdem sei er von seiner Partei CDU »außerordentlich stark in Anspruch genommen« worden, weshalb »ein erheblicher Teil seiner Arbeit von der Kollegin Hartig übernommen werden« musste.<sup>708</sup> Diese Einschätzung beschreibt m.E. gut das Berufsleben Gottfrieds, der ein »Arbeitstier« gewesen sein muss und sich in viele kulturpolitische Angelegenheiten auf Stadt- und Bezirksebene einmischte.

Als Akteur im Dresdner Musikfeld ist Gottfried zentral für diese Arbeit, was die Strategien der lokalen und staatlichen Institutionen betrifft. Zentral deshalb, weil er spätestens seit 1945 bis in die 1960er Jahre in der Stadtverordnetenversammlung<sup>709</sup>, im Landtag und im RdB tätig war und weil wichtige Entwicklungen im Musikfeld, wie das Verbot der privaten Konzertdirektionen, die Organisation der *Dresdner Musiktage*, als auch die staatliche

704 F. F. Finke, Werner Hübschmann, Paul Kurzbach, Johannes Paul Thilman, Fritz Spies, *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, Dresden 1952, S. 28.

705 Personalakte über Fritz Spies, in: SächsHStA Dresden, MfV, 19117, o.P.

706 MfV, *Stakuko*, »Niederschrift über die erste Arbeitstagung der Landesverwaltung für Kunstangelegenheiten, am Freitag, dem 21.9.51«, in: SächsHStA Dresden, MfV (11401), Sign. 2282, Bl. 44.

707 Das legt zumindest das Arbeitszeugnis vom AfI (Personalleiterin Schliebs) nahe, in: Personalakte über Karl Gottfried im RdB, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 137/4, o.P.

708 Personalakte über Karl Gottfried im RdB, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 137/4, o.P.

709 Bis mindestens dem 27.7.61 war er in der ständigen Kommission für Kultur des RdS aktiv, siehe: RdS, Ständige Kommission für Kunst und kulturelle Massenarbeit, »Niederschrift über die Beratung der Ständigen Kulturkommission am 27.7.61«, 7.8.61, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Sekretär des Rates (4.2.5), Sign. 232, o.P.

Förderung einzelner TUM-Kapellen mit seinen Strategien in Zusammenhang standen. Gottfried ist auch deshalb ein wichtiger Akteur, weil sich an ihm gut die widersprüchlichen Entwicklungen im damaligen Musikfeld darstellen lassen. Als kleinbürgerlich erzogener Aufsteiger und Musikliebhaber stand er dennoch der jazzaffinen TUM einigermaßen offen gegenüber. Und als Finanzexperte, dem ein reiner Musikberuf zeitlebens verwehrt blieb, symbolisieren seine Strategien die zwitterhafte Konstruktion der Kulturpolitik zwischen ästhetischem Anspruch und Marktzwängen. Eine weitere wichtige Facette an der Figur Gottfried ist sein Engagement in der CDU und in der katholischen Kirche, die ihn als konservativen Oppositionspolitiker, der trotzdem im stalinistisch-diktatorischen System Karriere machen konnte, interessant erscheinen lässt.

Eigentlich ein »Arbeiterkind«, bekam er dennoch die Chance des mehrjährigen Musikunterrichts bei Angestellten der Hofkapelle und im »Kapellknabeninstitut« geschenkt. Das dort erlernte Orgel- und Klavierspiel führte aus unbekannten Gründen nicht in einen Musikerberuf, was er bedauerte: »Besonderer Umstände wegen konnte ich meinen Wunsch, Kapellmeister zu werden, nicht erfüllt erhalten«, schrieb er in seinen Personalbogen für das MfV. Dafür wurde seine Tochter später Koloratursopran im Stadttheater Zittau. Auch absolvierte Gottfried eine »Kantorenprüfung« und arbeitete daraufhin nebenberuflich als Chorleiter und Organist in Dresdner Kirchen. Seinen Hauptberuf des Kaufmanns übte er bis 1947 in verschiedenen Branchen aus, unter anderem in Versicherungen. Letztendlich scheint ihn aber seine Musikliebhaberei in die diversen kulturpolitischen Positionen auf Stadt- und Bezirksebene gezogen haben.

Gottfried war schon früh politisch aktiv. Ab 1914 wurde er Mitglied des *Zentrums* in Pirna. Diesem rechtsliberalen Flügel blieb er treu, er scheint nicht in der NSDAP gewesen zu sein und wurde kein Mitglied der SED. In der CDU arbeitete er seit deren Gründung 1945 auf Kreis- und Landesebene, ebenso war er Fraktionsführer im Landtag.<sup>710</sup> Außerdem war er in allen kulturpolitischen Institutionen der Nachkriegszeit aktiv, in der Gewerkschaft ohnehin, und ab 1951 begann er ein dreijähriges Studium als Kulturfunktionär in Forst Zinna. Glaubt man den Angaben in seinem Personalbogen und zieht die umfassenden Aufgaben seiner Stellen im MfV und RdB in Betracht, so erscheint es als unwahrscheinlich, dass Gottfried irgendeine seiner Tätigkeiten gewissenhaft und gründlich ausführen konnte. Eher handelte es sich bei ihm um einen »Hansdampf in allen Gassen«. Aber auch das Gegenteil ist denkbar, in seinem Personalbogen schrieb er: »Ich habe das sächsische

---

710 Personalakte über Karl Gottfried im Rat des Bezirkes, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 137/4, o.P., und Ralf Thomas Baus, *Die Christlich-Demokratische Union Deutschlands in der sowjetisch besetzten Zone 1945 bis 1948. Gründung – Programm – Politik*, Düsseldorf 2001, S. 100, FN 152 sowie S. 513.

Theaterleben nach den Worten des Herrn Minister Holtzhauer ein gutes Stück vorwärts gebracht.« Beide Sichten finden sich jedenfalls in den Beurteilungen von Kollegen und Vorgesetzten in Gottfrieds Personalakte wieder, die aber zum Teil auch als Denunziationen gedacht waren und deshalb mit Vorsicht zu genießen sind. Denn letztendlich führten sie 1955 zur Entlassung Gottfrieds aus dem RdB und seiner Versetzung nach Pirna. Von einem »starke[n] Geltungsbedürfnis« seinerseits ist dort die Rede, und dass er »Wert auf Rang und Titel« lege, zugleich aber auch ein »energischer und flotter Arbeiter« sei. In der *Volkskammer* sei er »außerordentlich rege«, weshalb er seine »dienstlichen Pflichten« vernachlässige, indem er »oft nur Stunden im Hause« sei. Gottfried zeige außerdem »Schwächen in der Gesamteinschätzung unserer Kulturpolitik« und »kein klares die Meinungen abgrenzendes Urteil«. Überhaupt wurde seine »starke bürgerlich-joviale Art« als »störend« empfunden. Gekündigt wurde ihm offiziell wegen »Strukturveränderungen«, intern scheint aber eine Denunziation seiner Mitarbeiterin der Grund gewesen zu sein: Gottfried habe zu ihr in einem Gespräch erwähnt, »daß er eine Wut auf die Steuern habe und sie deshalb schädige wo er kann«. Eine andere Kollegin bescheinigt, dass die in anderen Ländern nicht genehmigten (Vergnügungs-)Steuerermäßigungen bei Gottfried möglich gewesen seien, unter anderem für so fragwürdige (jedenfalls nicht zum Sozialismus erziehende) Veranstaltungen wie ein »musikalisches Rätselraten« oder die »Alberti-Mädel«. <sup>711</sup>

Gottfried und Spies teilten sich also anfangs die Verantwortlichkeiten in der *Hauptabteilung Darstellende Kunst und Musik*. Von der Zentrale aus Berlin kamen – zumindest in den ersten Monaten – die Arbeitspläne für die Provinz. In diesen war Spies etwa für die Kulturreferentenschulung im Gebiet *Sozialistischer Realismus* vorgesehen, und Gottfried bekam unter anderem die Betreuung der Tanzkapellen zugeteilt. <sup>712</sup> Gottfrieds Rolle bei der Förderung verschiedener TUM-Kapellen als sozialistische Vorzeige-Ensembles beschreibe ich im Kapellenkapitel. Seine Mitarbeit bei der Organisation der *Dresdner Musiktage* habe ich ja bereits erwähnt. In diesem Kapitel möchte ich auf seine kulturpolitischen Strategien hinsichtlich der Musikerausweise und vor allem in Bezug auf das Verbot der privaten Konzertdirektionen eingehen.

Bei allen meinen Schilderungen über Gottfrieds Strategien gilt zu bedenken, dass keine der Zeitzeugen, die als Akteure im damaligen Musikfeld tätig waren und mir in Interviews dankenswerterweise Auskunft gaben, sich an Gottfried erinnern können oder wollen. Es bleibt bei der Analyse der kulturpolitischen Strategien der institutionellen Akteure also im-

711 Personalakte über Karl Gottfried im Rat des Bezirkes, SächsHstA Dresden, 19117, Nr. 137/4, o.P.

712 MfV, Abt. Kultur, »Arbeitsplan für das zweite Quartal 1952 vom 22.4.52«, in: SächsHStA Dresden, MfV (11401), Sign. 2282, Bl. 102.

mer auch ein Rest des Misstrauens übrig, was die wirkliche Effektivität dieser behaupteten Strategien betrifft. Zur Problematik von Akten als zeitgenössische Quellen habe ich mich ja bereits im Quellen-Kapitel geäußert.

Nachdem Gottfried Ende April 1955 das Referat Musik verlassen hatte, blieb es wiederum fast ein Jahr unbesetzt.<sup>713</sup> Die Aufgaben dieses Referates wurden spätestens ab Januar 1956 vom Kollegen des Referates für Darstellende Kunst übernommen<sup>714</sup>, bis der gelernte Mechaniker und KPD-Veteran Erich Hübner (\*1908) das Amt im März desselben Jahres übernahm. Er arbeitete dort bis August 1962 und wechselte dann in die Dresdner Bezirksleitung der AWA. Auch über Hübner gab es nach seinem Weggang nur »Licht und Schatten« zu berichten: Sein Chef bezeichnete ihn als »fleißig und einsatzfreudig«, stellte aber auch fest, dass es ihm schwer falle, »Wesentliches von Unwesentlichem zu unterscheiden«, und dass er von der »Arbeit überfordert« gewesen sei.<sup>715</sup> In Hübners Aufgabengebiet lag, wie schon bei seinen Vorgängern, die »Erhöhung des künstlerischen Niveaus der Tanz- und Unterhaltungsmusik«.<sup>716</sup> Dafür legte ihm die Abteilung Kultur dieselben Strategien wie schon in den Jahren zuvor nahe: nämlich Kapellenleiter-Tagungen zu organisieren und Musikausweis-Prüfungen zu forcieren.<sup>717</sup> Nur die Kontrolle der DKGD und der privaten Konzertdirektionen wurde durch den Kulturabteilungsleiter Siegfried Heyde (1921-1981) einem anderen, dem *Referat für kulturelle Massenarbeit*, übertragen. Dort sorgte der gelernte Frisör Erich Richter (\*1917, SED-Mitglied) seit 1955 für »Ordnung«<sup>718</sup>, dazu weiter unten mehr.

In Hübners Amtszeit fiel die Gesetzgebung zur »Verordnung über die Programmgestaltung«, deren Auswirkungen auf den Dresdner Musikmarkt durch Hübner vor allem positiv beurteilt wurden. Die mühevollen Arbeit, über die Organisation von Kapellenleitertagungen Einfluss auf die jazzaffine Musikpraxis ausüben zu wollen, schien durch diese Anordnung, wurde sie denn eingehalten, obsolet zu werden. Hübner in der *Sächsischen Zeitung* 1959:

»Kontrollen bei einigen unserer führenden und beliebtesten Tanzkapellen im Bezirk Dresden ergaben, daß sie mit größtem Erfolg bei der tanzfreudigen Jugend in ihren Programmen bis zu 80 Prozent DDR-Schlager bringen. Unsere Tanzmusikkomponisten – nicht zuletzt auch die Dresdner

713 RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), »Geschäftsverteilungsplan der Abteilung für Kultur«, 19.4.55, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6552, Bl. 3.

714 RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), »Arbeitsplan für das 1. Quartal 1956«, 14.12.55, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6554, Bl. 7.

715 Personalbogen von Erich Hübner, in: SächsHStA Dresden, RdB, Sign. 49402.

716 RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), »Arbeitsplan für das II. und III. Quartal 1956«, in: SächsHStA Dresden, RdB (11430), Sign. 6554, Bl. 9.

717 RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), »Arbeitsplan für das II. Quartal 1956«, 16.4.56, in: Ebd., Bl. 6.

718 Personalbogen Erich Richter, in: SächsHStA Dresden, RdB, Sign. 49409.

Günther Hörig (sic), Erwin Thiele, Helmut Nier, Heinz Kunert u. a. – haben in dem letzten Jahr eine beachtliche Reihe guter Kompositionen herausgebracht, die beliebte Schlager wurden. Außerdem – und das ist besonders erfreulich – ist den meisten Musikern ihre erzieherische Aufgabe bewußt geworden, und sie nehmen durch gute Programmauswahl und Interpretation – oft gegen den versteckten Widerstand der Gaststättenleiter – bewußt Einfluß auf das Fühlen und Denken vor allem der jungen Menschen. [...] Aus der Vielzahl der Tanzensembles mit guter Programmgestaltung möchten wir nur die Ensembles Horst Mietrach, Rialto, Astoria, Kranz, Hans Götze, H. und R. Schleinz nennen.«<sup>719</sup>

Auf die Abteilung Kultur im RdB Dresden kamen nun, zehn Jahre nach Kriegsende, scheinbar ruhigere Zeiten zu. Soweit es die Personalfrage betrifft, kam es seltener zu Kündigungen. Es handelte sich nicht wirklich um einen Generationswechsel, auch wenn die meisten Mitarbeiter vor 1920 geboren waren. Die für den jungen Staat DDR so prägende »Aufbaugeneration« der um 1930 Geborenen kam also noch nicht zum Zuge. Eher könnte man sagen, dass das Team unter dem Abteilungsleiter Heyde eine homogenere und staats-treue Zusammensetzung darstellte: Alle Mitarbeiter mit Ausnahme des studierten Lehrers Heyde<sup>720</sup> waren Arbeiter, die gesamte Abteilung bestand aus Parteimitgliedern und Absolventen diverser Funktionärsschulungen.<sup>721</sup>

Es handelt sich also hierbei um die eingangs beschriebene geänderte Personalstrategie der SED, statt Fachexperten einzustellen mehr auf die kulturpolitische Schulung der Mitarbeiter zu achten. Als Beispiel für die Personalpolitik in der unmittelbaren Nachkriegszeit möchte ich neben dem oben in Zusammenhang mit Laux erwähnten Pragmatismus der Besatzungsmächte, was ehemalige Parteimitglieder betraf, den Lehrer Rudolf Hartig zitieren, der Leiter der Musikabteilung in der Berliner Zentrale der *Stakuko* war: »Wir müssen vielmehr als bisher mit den Künstlern mit Argumenten diskutieren und uns deshalb auf den Fachgebieten qualifizieren. Wer nichts weiß, kann nicht diskutieren.«<sup>722</sup> Gelang es also nicht, einen staats-treuen, wenn auch politisch belasteten Fachmann, für eine Stelle zu gewinnen, so galt die Voraussetzung für einen Quereinsteiger, sich bezüglich des Fachgebietes umfassend weiterzubilden.

Mitte der 1950er wurde wie gesagt diese Strategie geändert. Nun war die berufliche Qualifikation scheinbar nicht mehr so entscheidend. Das legt zumindest der Inhalt einer

---

719 Hübner 1959, o.P.

720 RdB, Abt. Kultur, »Kaderspiegel, Stand per 1. Mai 1956«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6554.

721 RdB, Abt. Kultur, »Schulbeschickungsplan, Stand per 7.3.56«, in: Ebd.

722 Buchbinder 2011, S. 85.

»Besprechung der Abteilungsleiter [für Kultur der Bezirke]« in Berlin nahe, die sich 1954 mit der »Grundauffassung des Ministeriums [für Kultur] von der Funktion der Bezirke und Kreise« beschäftigte: »1. Jeder Mitarbeiter im Staatsapparat, der speziell für Kulturfragen eingesetzt ist, ist zunächst kein Spezialist und Fachmann, sondern kulturpolitischer Funktionär. Die erste Aufgabe dieses kulturpolitischen Funktionärs besteht darin, sich um die öffentliche Kritik in den Kulturfragen zu kümmern und diese zu entfalten. Ohne diese Voraussetzung keine Lösung der Spezialfragen. 2. [...] Wir üben eine Überbaufunktion aus (Anleitung geben, nicht selbst durchführen!) [...] Je unsichtbarer der Staatsapparat anleitet und die Fäden in der Hand hält, um so besser.«<sup>723</sup> Die Frage ist nun, ob dieser Umstand auch einen Strategiewechsel in Bezug auf die TUM-Ausübung in Stadt und Bezirk bewirkte. Das versuche ich auf den nächsten Seiten zu klären.

Unter den vielfältigen Aufgaben, die die Abteilung Kultur und ihre Musikspezialisten im MfV bzw. RdB erfüllen mussten, möchte ich einige für diese Arbeit relevante Bereiche näher betrachten. Und zwar die Versorgung der Musiker mit Berufsausweisen, die Organisation von Kulturfunktionärsschulungen und Kapellenleitertagungen und die Lenkung des öffentlichen Kulturlebens durch die Einschränkung beziehungsweise das Verbot privater Konzertdirektionen. In alle drei Bereiche waren, wie schon oben erwähnt, auch andere Institutionen wie die Gewerkschaft oder die Partei involviert.

### **Der Berufsausweis und die Musikerprüfung**

Dass jeder Musiker, wollte er öffentlich auftreten, einen offiziellen Berufsausweis benötigte, war in der unmittelbaren Nachkriegszeit noch nicht allgemein üblich. Zwar hatte es in der nazistischen Diktatur die Karte der Reichsmusikkammer (RMK) gegeben, die als Kontrollinstrument für Markt wie Politik fungierte. Für diesen Berufsausweis mussten die Musiker entweder eine (klassische) Ausbildung vorweisen oder vor einer Prüfungskommission auftreten.<sup>724</sup> So wurde versucht, missliebige Konkurrenz vom Musikmarkt fernzuhalten. Die dortige Lage war seit der Einführung des Tonfilms und durch die anhaltende deutschlandweit grassierende Arbeitslosigkeit sehr angespannt. Auch die Verfolgung jüdischer Mitbürger, die trotz vorhandener Qualifikation keinen Berufsausweis erhielten, dürfte zu einer durchaus willkommenen Neuordnung und (leichten) Entspannung auf dem Musikmarkt geführt haben, so zynisch das heute auch klingt.

---

723 RdB, Abt. Kultur, »Protokoll der Arbeitsbesprechung der Abteilung für Kultur am 15.5.1954« 18.5.54, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6659, o.P.

724 Peter Wicke, *Von Mozart bis Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998, S. 161.

Nach 1945 existierte aber die RMK nicht mehr und mit ihr auch der rassistische Berufsausweis. Dieser Umstand führte zwar zu einem freien Zugang für alle, aber auch zu lang andauernden Konkurrenzkämpfen auf dem Musikmarkt, die erst in den 1950er Jahren durch die forcierte Bildung von (klassischen) »Kulturorchestern« etwas abgemildert werden konnte. Zwar entwickelte sich in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein erhöhter Bedarf an Live-Musik, gleichzeitig strömten aber auch mehr Musiker auf den Markt (zur damaligen beruflichen Situation der Musiker siehe mein Kapellen-Kapitel). Als Gründe dafür kommen internationale Trends, wie die Verkleinerung der Tanzmusikkapellen durch die Elektrifizierung der Wiedergabe, aber auch regionale und lokale Gegebenheiten, wie die Flüchtlingsbewegung aus dem Osten und die Zerstörung eines Großteils der Tanzsäle in Dresden, in Betracht. Glaubt man den zeitgenössischen Berichten, verschärften auch viele ehemalige Militärkapellenmitglieder und Lehrer mit Berufsverbot den Konkurrenzdruck.<sup>725</sup> Dazu kamen außerdem viele »Werkskapellen« der Betriebe und jugendliche FDJ-Kapellen, die allesamt auch auf dem freien Markt gegen Bezahlung spielten.

Der Dresdner Musikdiskurs der Nachkriegszeit wurde also von Akteuren mit politischen wie auch wirtschaftlichen Strategien beeinflusst, wobei die letzteren dominierten, insofern es die Entstehungsgeschichte des Berufsausweises betrifft. Vor allem die staatliche Berufsgenossenschaft *Freier Deutscher Gewerkschaftsbund* (FDGB) spielte hier eine herausragende Rolle, aber auch die Konkurrenz zwischen den privaten Konzertdirektionen und der Staatlichen Vermittlungsagentur *Deutscher Veranstaltungsdienst* (DVD) bzw. *Deutsche Konzert- und Gastspielldirektion* (DKGD). Auf den folgenden Seiten will ich versuchen, das Interessengeflecht zu entwirren, das die Konstruktion der Berufsausweispflicht in der SBZ und DDR begleitete, mit dem besonderen Fokus auf die Dresdner Verhältnisse.

Ein erster Versuch, den Musikmarkt durch den eingeschränkten Zugang zu Arbeitsverhältnissen zu kontrollieren, stellte die von der SMAD geforderte Verknüpfung der Auftragsvermittlung mit dem Arbeitsamt dar. Da sich aber viele Musiker gar nicht erst im Arbeitsamt meldeten, da sie ohnehin auf Gewerbeschein arbeiteten und außerdem das Hinzuziehen zu diversen Arbeitseinsätzen fürchteten, war diesem Versuch wenig Erfolg beschieden.<sup>726</sup> Außerdem pflegten noch viele Veranstalter (beispielsweise die Tanzgaststätten) weiterhin die alte Vermittlungspraxis über Zeitungsannoncen oder private Konzertagenturen

---

725 o.A., o.D. [1952], Bericht des FDGB-Landesverbandes Sachsen, in: SächsHStA Dresden, FDGB LV Sachsen (12464), Sign. 425, o.P.

726 Landesarbeitsamt Sachsen (Pr./Tsch.), »Grundsätzliche Rundverfügung Nr. 2/46, Betr.: Anhören der Arbeitsämter vor der Ausstellung von Gewerbescheinen«, 12.2.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 83, Bl. 114.

und entzogen sich so der Kontrolle.<sup>727</sup> Diesem versuchten die Behörden über die Vergabe von Konzessionen an Gaststätten, Veranstaltungsorte und private Konzertagenturen sowie über die Genehmigung von Gewerbescheinen an selbstständige Musiker beizukommen.<sup>728</sup>

Da dieser erste Versuch nicht von Erfolg geprägt war und zudem die Arbeitsämter perspektivisch aufgelöst werden sollten, wurde neben der Etablierung der staatlichen Musik-Agentur DKGD die Berufsausweispflicht für alle Musiker eingeführt. Die DDR-weite gesetzliche Fundierung dieser Art von Marktregulierung zog sich aber lange hin, in mehreren Etappen bis in das Jahr 1958. Zuerst wurden die Berufsausweise von den lokalen Vertretungen des FDGB vergeben. Es fand dort jedoch keine Prüfung der musikalischen und technischen Fähigkeiten statt, wie es dem bildungsbürgerlichen Ideal der Musikausübung entsprochen hätte. Vielmehr wurde lediglich die politische Einstellung der Musiker registriert (offiziell) beziehungsweise deren lokale Reputation bestätigt (inoffiziell). Außerdem wurden diese Ausweise in anderen Ländern zum Teil nicht akzeptiert (beispielsweise bei Gastspielreisen), möglicherweise, um die dort einheimische Musikerschaft zu protektionieren.<sup>729</sup>

Im Jahr 1953 schließlich wurde eine erste staatliche Anordnung erlassen, die nur Berufsmusiker zu Veranstaltungen zuließ, welche eine Abschlussprüfung an einer Musikschule absolviert hatten oder mindestens fünf Jahre »überwiegend« als Musiker tätig gewesen waren.<sup>730</sup> »Nebenberufler« sollten speziell für jede Veranstaltung einen »Tagesspielausweis« erhalten. Diese Regelung wurde ebenso wenig von den Musikern eingehalten, wie sie seitens der Behörden kontrolliert werden konnte. Karl Gottfried, der dafür zuständige Beamte im RdB Dresden, klagte 1954 dem MfK gegenüber, dass es unmöglich sei, überall zu kontrollieren. Für Dresden schätzte er 50 Prozent der Musikerauftritte als illegal ein.<sup>731</sup> Dass außerdem Musiker, die innerhalb von Betrieben oder Organisationen wie der FDJ tätig waren, keinen Berufsausweis benötigten, führte zu Konflikten mit der Gewerkschaft.<sup>732</sup> Im Jahr 1955 wurde durch das MfK die alte Anordnung revidiert, genauer: Die »Tagesspielausweise« der Nebenberufler wurden abgeschafft, nicht aber der Berufsausweis für haupt-

---

727 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 13.

728 Siehe das *procedere* der »Gewerbelenkung« in den Stadtteilakten.

729 FDGB, Gewerkschaft Bühne, LV Mecklenburg Vorpommern (Boitin) an FDGB, Gewerkschaft Bühne, LV Sachsen, 2.2.51, und Landesregierung Sachsen-Anhalt, MfV (May) an LRS, MfV, Referat Musik, »Betr.: Berufsausweise für Musiker«, 5.6.51, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2652, o.P.

730 Vgl. das *Zentralblatt* vom 4.4.1953.

731 In Dresden wurden 1954 3250 »Tagesspielausweise« ausgegeben, der FDGB schätzte aber, dass 8000 Musiker gespielt haben. Siehe: RdB, Abt. Kultur (Gottfried) an MfK, HA Musik, »Betrifft: Lage auf dem Gebiet der Tanzmusikausübung«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

732 *Zentralblatt* vom 6.6.1953



berufliche Musiker.<sup>733</sup> Was von Erich Hübner im RdB begrüßt wurde, da sie seiner Ansicht nach nicht die gewünschten Effekte erzielt hatten, nämlich die »Hebung des Niveaus«, aber auch die »Befriedigung des Bedürfnisses der Jugend nach guter Tanzmusik«. Hübner argumentierte an dieser Stelle wie ein liberaler Lobbyist unserer Zeit, der den Segen freier Märkte betont. Die gesetzliche Beschränkung der Auftrittsmöglichkeiten für Hobbymusiker habe, so Hübner, zur Förderung »wenig qualifizierter Tanzmusik« geführt, und dazu, dass viele Musiker weniger Arbeit hätten und deren »musikalische Leistungen« »stagnierten«. Hübner schließt sein diesbezügliches Referat bei einer Abteilungsleitertagung im RdB 1957 mit dem bemerkenswerten Satz: »Richtig ist nur das, was uns *mehr* Tanzveranstaltungen bringt.«<sup>734</sup>

Waren also die Kriterien für eine Zulassung als Musiker in den ersten Nachkriegsjahren noch relativ allgemein gehalten, so gab es in den 1950ern kulturpolitische Strategien, genau in musikalische Kriterien zu finden, nach denen sich eine Einteilung in gute und schlechte TUM-Musiker richten könnte.<sup>735</sup> Ein Beispiel für die frühe, noch von der SMAD veranlasste Einschränkung des Musiklebens stellt die *Verordnung zur Zulassung von Veranstaltungen* aus dem Jahr 1946 dar. Die dort erwähnten Anforderungen an eine qualitativ »gute« Veranstaltung beinhalteten noch keinerlei musikbezogene Kriterien. Ein »öffentliches Bedürfnis« sollte vorhanden sein, nur »aufbauwillige Kräfte im Sinne demokratischer Staatsauffassung« beschäftigt, die »Sicherung des gewerkschaftlichen Einflusses« gewährleistet, aber auch die »Fernhaltung von Kitsch sowie politisch oder künstlerisch Bedenklichem« eingehalten werden.<sup>736</sup> Die konkrete Zensur bezog sich außerdem nur auf den Textanteil und die Ansage zwischen den Stücken. Text und Programm sollten vier Wochen vor dem ersten Auftritt eingereicht und die Performance vom Kulturamt vorher abgenommen werden.<sup>737</sup> Letzteres ließ sich aber nur in geringem Umfang bewerkstelligen, schon allein wegen fehlendem Personal und Papiermangel im RdS.<sup>738</sup>

733 *Gesetzblatt* vom 9.5.1955.

734 RdB, Abt. Kultur, »Niederschrift über die Abteilungsleitertagung am 18.7.57«, dazu Anlage »Einige Hinweise und Empfehlungen zum Problem der Errichtung von Musikervermittlungen« (Hübner), 24.7.57, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6567, o.P.

735 1955 wurde eine für den Berufsausweis nötige Prüfung gesetzlich verankert, siehe: *Gesetzblatt* vom 9.5.1955

736 LRS, MfV, »Abschrift der Verordnung über die Zulassung von Veranstaltungen von Theater-, Konzert-, und Kleinkunstdarbietungen vom 14.2.46«, o.D., in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 79, Bl. 1.

737 RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Abschrift, Meldepflicht für Veranstaltungen«, 3.12.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 164, Bl. 1.

738 RdS, Dez. VB, Kulturamt, »Künstlerkartei«, 26.5.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 90, Bl. 25.

Auch aufgrund der andauernden Präsenz von Klagen über schlechte TUM im öffentlichen Diskurs versuchte die Stadt und das Land ab 1948/49, entsprechende musikspezifische Kriterien zu entwickeln, um das »Dilettantentum« zu unterbinden.<sup>739</sup> Diese Strategie wurde von der Gewerkschaft unterstützt, die die Nebenberufler, welche (noch) keinen Berufsausweis zum Spielen benötigten, als Konkurrenz fürchtete.<sup>740</sup> Der steinige Weg bis zur Endfassung der Prüfungsordnung lässt sich in den Akten des Dresdner Staatsarchivs gut nachvollziehen. Der Musikreferent im MfV, Goldhammer, hatte im Mai 1950 eine Prüfungsordnung ausgearbeitet, gegen die es aber Einwände seitens der Gewerkschaft gab, da auch ältere, sozusagen »bewährte« Musiker, überprüft werden sollten. Auch eine durch das MfV der DDR am 30.6.1950 erlassene Verfügung zur »Überprüfung der Musikerschaft« konnte in Sachsen wegen des Widerstands der Gewerkschaft bis 1952 nicht umgesetzt werden.<sup>741</sup>

Aufgrund der vom FDGB und den dort organisierten TUM-Musikern immer wieder geforderten Modifizierungen kam es bis 1955 zu keiner einvernehmlichen Regelung, erst zu diesem Zeitpunkt wurde eine Prüfungsordnung durch das MfK DDR-weit gesetzlich festgelegt.<sup>742</sup> Sie markiert das vorläufige Ende eines Tauziehens zwischen der Gewerkschaft, verschiedenen Ministerien, lokalen Ämtern, Parteipresse und Öffentlichkeit, welche die Angestellten der *Stakuko*, die die Prüfungsordnung ab 1952 in 16 Varianten ausarbeiteten, vor immer wieder neue Herausforderungen gestellt hatte.<sup>743</sup>

In der endgültigen Fassung der Prüfungsordnung hatte sich die Gewerkschaft durchgesetzt. Zunächst einmal wurde von einer generellen Überprüfung aller Berufsmusiker abgesehen, um »unnötige Unruhe unter der Musikerschaft« zu vermeiden.<sup>744</sup> Noch im April 1958 mussten nur die Musiker, welche kein Abschlusszeugnis einer staatlichen Hoch- oder Fachschule vorweisen konnten oder bei denen es sich nicht um »allgemein bekannt[e]« »musikalische Persönlichkeit[en] mit überdurchschnittlichen Leistungen« handelte<sup>745</sup>, und die hauptberuflich (das heißt mehr als zwei Tage in der Woche<sup>746</sup>) arbeiten wollten, einer Prüfung unterziehen, für die der RdB, *Abteilung Kultur*, verantwortlich war. Laut Prüfungs-

739 Gottfried an Pusch, »Erfassung und Vermittlung der Musiker«, 30.12.48, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2455, Bl. 110. Gottfried erwähnt an dieser Stelle, dass es diese »Diskussion schon bei den Nazis« gegeben und dort »sehr scharfe Formen« angenommen hätte.

740 Ministerium für Arbeit und Sozialfürsorge, HA Arbeit (Rohde) an alle Arbeitsämter, »Betr.: Erfassung und Vermittlung der Musiker«, 8.12.48, in: SächsHStA, LRS, MfV (11401), Sign. 2653, o.P.

741 MfV, Stakuko Sachsen (Nedo), »Prüfungsordnung zur Durchführung einer Überprüfung der Berufsmusiker«, 2/52?, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2574, Bl. 68-72.

742 *Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur*, 1/1956 (15.1.56), S. 1f.

743 Thacker 2007, S. 183.

744 Gottfried an Nedo, »Betr.: Musikerüberprüfung«, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2574, Bl. 65.

745 RdB, Abt. Kultur (Heyde) an MfK, HA Musik, 15.4.58, »Betreff: Anordnung über die Ausstellung von Berufsausweisen zur hauptberuflichen Ausübung von Tanz- und Unterhaltungsmusik«, in: BA Berlin, DR1, Sign. 238, o.P.

ordnung musste sich die Jury aus je einem Vertreter des Bezirks und der Gewerkschaft sowie drei »anerkannte[n] Persönlichkeiten des Musiklebens des Bezirkes« zusammensetzen.

In den Prüfungsbestimmungen spiegeln sich traditionelle Ausbildungskriterien und bürgerlicher Bildungsanspruch. Der Rat des Kreises wurde darin aufgefordert, jedem Antragsteller bei der Prüfungsvorbereitung durch »Konsultationen [und] Volkshochschulkurse« behilflich zu sein. Geprüft wurde in den Fächern Instrumentalspiel, Musiktheorie, Musikgeschichte und Instrumentation sowie Arrangement für die Kapellenleiter. Im Einzelnen wurde den Prüflingen solistisches Spiel in »klassische[r] Literatur« oder »wertvolle[r] U-Musik« abverlangt, ohne einzelne Werke vorzuschlagen. Dazu kamen »Grundkenntnisse der allgemeinen Musiklehre bis zum D7-Akkord« und »Musikgeschichte seit 1650 in großen Zügen«. Einzig das geforderte Wissen um die »gesellschaftliche Bedeutung der Musik« war nicht aus dem bürgerlichen Bildungskanon entnommen worden. Auf Grundlage dieser Prüfungsordnung war es nun möglich, einer TUM-Kapelle beispielsweise den Auftritt im *Haus Altmarkt* (als der »repräsentativsten Gaststätte der Kunststadt Dresden«) zu untersagen, weil die Musiker keine einzige Oper nennen und nicht »einwandfrei« vom Blatt spielen konnten.<sup>747</sup>

Aber auch wenn eine Kapelle den Berufsausweis erhalten hatte, konnte dieser ihr bei jeder Gelegenheit wieder entzogen werden, beispielsweise aufgrund von »berufsschädigendem Verhalten oder bei künstlerisch nicht mehr vertretbarem Leistungsrückgang«.<sup>748</sup> Bei diesem staatlich sanktionierten behördlichen Vorgang waren politische und wirtschaftliche Hintergründe von Bedeutung. Dass dabei auch das gewerkschaftliche Interesse an einer Milderung des Konkurrenzdruckes eine Rolle spielte, ist nur zu verständlich. Der Vorgang des Ausweisentzuges war bis mindestens 1959 folgender: Die Abteilung Kultur des RdB erhielt einen Antrag des RdS, in der die Kapelle gemeldet war. Der RdB bat nun den zuständigen Bezirksvorstand des FDGB um eine schriftliche Stellungnahme zu diesem Antrag, die wiederum in einer Sitzung der Gewerkschaftsleitung zusammen mit einer »Kommission für künstlerische Beurteilung« formuliert wurde. Am Ende bekam die betreffende

---

746 RdB, Abt. Kultur, »Niederschrift über die Abteilungsleitertagung am 18.7.57«, dazu Anlage »Einige Hinweise und Empfehlungen zum Problem der Errichtung von Musikervermittlungen« (Hübner), 24.7.57, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6567, o.P.

747 Verordnung des MfK vom 9.9.55, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 124, o.P. Ursprünglich in: *Verfügungen und Mitteilungen des Ministeriums für Kultur*, 1/1956 (15.1.56), S. 1f. Sitzungsprotokoll der Prüfungskommission vom 31.12.1960, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 124, o.P.

748 Der Entzug fand durch den RdB statt, war aber »in Sonderfällen« auch »unmittelbar« durch das MfK möglich. Siehe: »Anordnung über die Ausstellung von Berufsausweisen zur hauptberuflichen Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik. Vom 9. September 1955«, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Nr. 83, 10.10.1955, S. 660f.

Kapelle einen Entscheid des RdS zugesandt. Der Entzug konnte mittelfristig, aber auch dauerhaft beschlossen werden.<sup>749</sup>

Das Bemühen des FDGB, seine wirtschaftlich orientierte gewerkschaftliche Position in diesem Prozess durchzusetzen, wie auch das diesbezüglich nicht immer reibungslose Funktionieren zwischen den institutionellen Akteuren (eben Wickes »informeller Systemzusammenhang«) lässt sich anschaulich mit einem Beispiel aus dem lokalen Dresdner Musikfeld illustrieren. Im September 1958 ging ein städtischer Antrag im RdB Dresden ein, der das Verbot der Tanzkapelle *Dresdner Tanz-Cometen* forderte. Der RdS Dresden wurde dabei von der SED-Stadtleitung unterstützt. Die daraufhin angeforderte Einschätzung des zuständigen FDGB fiel dementsprechend negativ aus: Die Kapelle trage dazu bei, »die Jugendlichen unserer Führung und Anleitung zu entziehen«. Das Repertoire sei »betont westlich« und das »fehlende technische Können«, beziehungsweise eine fehlende »real[e] musikalisch[e] Grundlage«, werde durch »extreme Lautstärke ausgeglichen«. Die Musik-»Kontrolleure« waren selbst erfolgreiche Kapellenleiter.<sup>750</sup> In den Akten findet sich eine Beschwerde vom Dezember des gleichen Jahres, dass dieser Antrag noch immer nicht bearbeitet worden sei. Außerdem enthielt sie die Anschuldigung, dass sich viele Kulturabteilungen der Kreise »um dieses Problem«, nämlich den »generelle[n] Mißstand der Tanzmusik im Bezirk«, »kaum kümmern« würden.<sup>751</sup> Für die *Dresdner Tanz-Cometen*, eine Bigband mit zehn Musikern, lässt sich, glaubt man den Anzeigen in der *Sächsischen Zeitung*, mindestens bis Dezember 1959 eine gute Auftragslage nachweisen. Ob das nicht realisierte Verbot an der vermuteten ineffizienten Arbeitsweise der Abteilung Kultur im Bezirk lag oder an heimlichen Fans in eben dieser Behörde, lässt sich aus meiner Sicht nicht mehr feststellen. Naheliegend als Erklärung wäre aber die oben erwähnte Einstellung des zuständigen Referatsleiters Hübner, einer »gesunden« Konkurrenz den Vorzug vor berufsgenossenschaftlicher Klüngelei zu geben.

---

749 RdB Dresden, Abt. Kultur (Hübner) an FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler), 5.5.59, und: Sitzung der G.f.M.Musik (Krause), 7.7.59, FDGB, sowie: Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler) an RdB Dresden, 10.7.59, alle in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 959, o.P.

750 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler, Hänselmann), an RdB, Abt. Kultur, »Betrifft: Antrag auf Verbot des Laienanzorchesters Tanz-Cometen«, 13.9.58, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 959, o.P.

751 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler) an RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), 8.12.58, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 959, o.P.

## Kapellenleitertagungen und Kulturfunktionärschulungen

Neben der Kontrolle der Musikausübung durch die eingeführte Berufsausweis-Pflicht versuchten die Behörden über Schulungstagungen die Musiker zu disziplinieren. Die Kapellenleiter-Treffen dienten einerseits dazu, den staatlichen Behörden einen Überblick über die »Stimmungslage« und Trends im Musikmarkt zu bieten. Andererseits ermöglichten sie auch den Musikern, die sich Vorteile für ihre Karriere erhofften, indem sie an diesen Tagungen teilnahmen, von den Behörden konkrete Vorgaben zu erhalten, wie denn nun die zukünftige sozialistische Tanzmusik auszusehen habe.<sup>752</sup> Aber genau diese musikpraktischen Kriterien wollten und konnten die Behörden den TUM-Musikern nicht liefern. Erstens gehört die Einschüchterung der Bevölkerung durch scheinbar willkürliche Verbote und Förderungen zur diktatorischen Herrschaftstechnik. Und zweitens war der Diskursstrang des SR von den Akteuren noch nicht bis in alle Details durchdekliniert, um institutionell festlegen zu können, welche musikimmanenten Kriterien die neue sozialistische Tanzmusik definieren sollten. Die Diskursteilnehmer an den entscheidenden Stellen stritten noch um die endgültigen Definitionen.<sup>753</sup>

So war das Ergebnis der ersten Dresdner Kapellenleiter-Tagung 1950 ernüchternd. Der damalige Leiter des Musikreferates im RdB, Otto Goldhammer, hielt vor den 54 Musikern und Funktionären das Hauptreferat, in dem er aber nur die alten Kritikpunkte gegenüber der jazzaffinen TUM wiederholte. Statt der »wiederkehrenden Melodien und Rhythmen« (also die Kritik industrieller Fertigung der »Massenkultur«) seien »gute *Motive*« (das Vorbild der klassisch-romantischen »Nationalkultur« und Volksmusik) in den Arrangements vonnöten. Goldhammer zog außerdem bekannte Parallelen zwischen der aktuellen TUM und nazistischen Schlagerproduzenten (wie Herms Niel[ebock]) bzw. »Jugendkrawallen« in Westberlin. Hier zeigte sich also wieder die durch den Kalten Krieg eingefärbte Variante des bildungsbürgerlichen (und älteren) Schlusses von der Musik auf die Moral. Goldhammer erinnerte die Musiker daran, dass sie politisch tätig seien, und ihren Einfluss auf die Jugend dazu nutzen sollten, statt »sinnloser Texte« mehr »Strauss-Walzer« zu spielen. Aber auch die Tantiemen an die Westverlage spielten schon in der Diskussion eine Rolle – ein Umstand, der Jahre später zu der so genannten 40/60-Regelung führen sollte. Die Musiker waren durchaus gewillt, auf die staatlichen Forderungen einzugehen, nicht zuletzt wegen

752 FDGB, Gewerkschaft Bühne, OV Dresden (Konrad) an MfV, Abt. Kunst und Literatur (Goldhammer), »Protokoll der Versammlung aller Kapellenleiter und Vertrauensleute der Dresdner Tanzkapellen«, 14.6.50, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2600, o.P.

753 Vgl. die Diskussion in der Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft*, die während der 1950er (vergeblich) versuchte, einen Konsens hinsichtlich konkreter Vorgaben zu finden.

der Befürchtung um ihre Einnahmen. Sie kritisierten zwar die »generelle Missachtung des Jazzes durch die Hochkultur«, boten aber an, mehr langsamere Tänze wie Tango oder Slow Fox zu spielen.<sup>754</sup> Letztendlich sorgte aber die Hilflosigkeit seitens der Behörden, soweit dies konstruktive Vorschläge betraf, verbunden mit dem (nicht durchgesetzten) Versuch, die Kapellen zu einem schriftlichen Verzicht auf jazzaffine Idiome zu verpflichten, für das Scheitern der ersten Kapellenleiter-Tagung.<sup>755</sup>

Die zweite Kapellenleiter-Tagung 1952 wurde unter anderen Voraussetzungen abgehalten. Inzwischen war die *Stakuko* gegründet worden, welche die Aufgabe hatte, die durch Rassismus, Nationalismus und den Kalten Krieg bedingten Vorurteile gegenüber der jazzaffinen TUM musiktheoretisch zu begründen.<sup>756</sup> Sie drängte auch darauf, die Tagungen regelmäßig und in kürzeren Zeitabständen stattfinden zu lassen. Eine monatliche Realisierung, wie noch im Juni 1952 gefordert, stellte sich jedoch als nicht durchführbar heraus.<sup>757</sup> Die *Stakuko* versuchte offenbar, den Anschein zentral gesteuerter kulturpolitischer Aktivitäten zu vermeiden: Der Leiter der Musikabteilung, Rudolf Hartig, betonte im August 1952 bei einer Besprechung aller Musikabteilungsleiter der DDR, dass seine Behörde zwar Seminarpläne für die Kapellenleiter-Tagungen zu Verfügung stellen werde, die Bezirksämter jedoch diese Pläne an die konkreten Anforderungen anpassen sollten. Offenbar war die Zentrale schon zu diesem Zeitpunkt überfordert, da aufgrund vieler Details des Procedere in Berlin nachgefragt wurde.<sup>758</sup> Also war die Kreativität der lokalen Behörden gefordert.

Die zweite Kapellenleiter-Tagung versammelte über 140 Leiter, Arrangeure, Funktionäre, Angestellte und Lehrer und fand in Dresden-Loschwitz statt. Der Dresdner Komponist und Vorsitzende des örtlichen Kulturbund-Ablegers Johannes Paul Thilman sowie der Leiter der Dresdner Musikhochschule und FDGB-Funktionär Theo Other hielten Vorträge zur Geschichte des »Jazz« und der Tanzmusik und stellten Kriterien für eine »neue sozialistische Tanzmusik« vor. Zwar bedienten auch sie sich unspezifischer Begriffe wie »Primitivismus«, »Formalismus« oder »Inhaltslosigkeit«, um die jazzaffine TUM zu kritisieren. Sie konnten jedoch schon auf musiktheoretische Beispiele zurückgreifen, welche in der Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft* veröffentlicht worden waren und deshalb als dis-

754 FDGB, Gewerkschaft Bühne, OV Dresden (Konrad) an MfV, Abt. Kunst und Literatur (Goldhammer), »Protokoll der Versammlung aller Kapellenleiter und Vertrauensleute der Dresdner Tanzkapellen«, 14.6.50, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2600, o.P. Hervorhebungen von mir, S.B.

755 RdS, Dez. VB, Abt. Jugendschutz (Wa/Bö), »Monatsbericht für den Monat Juni 1950«, 27.6.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 143f.

756 Thacker 2007, S. 183.

757 MfV, Verwaltung für Kunstangelegenheiten des Landes Sachsen, »Arbeitsplan für das 3. Quartal 1952«, 13.6.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2282, Bl. 100.

758 *Stakuko* Berlin (Hartig), »Protokoll zu Musikreferentenbesprechung am 26.8.52, 10.30 – 17 Uhr«, 28.8.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2582, Bl. 11-18.

kurswürdig angesehen werden konnten. Auch wenn es nur die altbekannten Argumente waren, die seit den 1920er Jahren in der bürgerlichen Musikkritik kursierten. Am Klavier und Schallplattenspieler demonstrierten Thilman und Other, welche musikalischen Parameter sich nicht für die Komposition »nationaler« Tanzmusik eigneten: nämlich ein Übermaß an Synkopen, Chromatik, »Reizakkorden« und Vibratos. Überhaupt würden die lokalen TUM-Musiker zu viele »amerikanische Schlager« nachahmen.<sup>759</sup> Einen Schritt weiter in Bezug auf die Diskussionen der Vorkriegs-Zeit waren die Referenten aber schon, da sie die Art und Weise des Jugendtanzes nicht mehr automatisch von der gespielten Musik abhängig machten. Stattdessen forderten sie von der FDJ, dass diese darüber wachen solle, dass »zu *ordentlicher* Tanzmusik auch ordentlich [das heißt kein *Jitterbug* oder Ähnliches] getanzt« werden solle.<sup>760</sup> Im Nachgang forderte Gottfried, der die Tagung organisiert hatte, von der Berliner Zentrale, dass die zukünftigen Treffen länger als einen Tag dauern müssten, mehr Referenten sprechen sollten und mit mehr Schallplattenbeispielen gearbeitet werden müsse, um vorzeigbare Resultate erzielen zu können.<sup>761</sup> Auch die von der *Stakuko* schon 1951 geforderte und in einer »Entschließung« anlässlich der zweiten Kapellenleitertagung noch einmal bekräftigte<sup>762</sup> Überprüfung des Repertoires jeder einzelnen Tanzkapelle sah Gottfried aufgrund des zu hohen Zeitaufwandes als unrealistisch an. Dennoch findet sich dieser Punkt noch im Arbeitsplan des MfV für das Jahr 1953.<sup>763</sup>

Da auch diese und weitere Kapellmeistertagungen nicht zu den erwünschten Ergebnissen bei den TUM spielenden Kapellen führten<sup>764</sup>, beziehungsweise generell nur eine Minderheit der Kapellenleiter an den Tagungen teilnahm<sup>765</sup>, suchte man in Dresden nach Alternativen. Diese wurden in der staatlichen Auftragsvergabe und der Agitation durch eigens zusammengestellte Ensembles gesehen. Den ersten Punkt schlug der Musikreferent Gottfried vor, als er 1952 anstatt »fruchtloser« Wettbewerbe Kompositionsaufträge an Kapellen wie die *Dresdner Tanzsinfoniker* forderte, um die Entwicklung neuer Tanzmusik zu för-

---

759 MfV, Stakuko, Referat Musik (Gottfried) an Stakuko Berlin, Referat Musik, »Kapellenleitertagung«, 17.6.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2582, Bl. 100-103.

760 Schreiben von Gottfried an StKfK Berlin, 17.6.52, in: Ebd. Hervorhebung von mir.

761 MfV, Abt. Kultur (Gottfried) an StKfK Berlin, 17.6.52, in: Ebd.

762 MfV, Stakuko (Nedo) an den Sekretär des Ministerpräsidenten des Landes Sachsen, »Bericht über die Arbeitsaufgaben der Verwaltung für Kunstangelegenheiten vom 3.-7.6.52«, 9.6.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2250, o.P.

763 MfV, Abt. Kultur (Hartig), »Entwurf zum Jahresplan 1953«, 9.6.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2282, Bl. 116.

764 RdB, Abt. Kultur, Bericht vom 19.1.53, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

765 RdB, Abt. Kultur, ohne Autor [Gottfried], ohne Bezeichnung [Arbeitsplan], o.D. [1953], in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6646, o.P.

dern.<sup>766</sup> Dieser Vorschlag wurde tatsächlich schon kurz darauf umgesetzt<sup>767</sup> und führte nach den *Dresdner Musiktagen* 1953 zu einer langfristigen fruchtbaren Zusammenarbeit zwischen dem RdB Dresden und dieser Kapelle. Aus Gründen, die ich an späterer Stelle erörtere, wurden die DTS vom RdB jedoch nicht als Kollektiv betrachtet, das »ideologisch, fachlich, gewerkschaftlich [und] sozial« eine agitatorische Vorbildfunktion für alle anderen Kapellen im Bezirk einnehmen könnte.<sup>768</sup> Jedenfalls war dies noch nicht Ende 1954 der Fall, als der Abteilungsleiter Fritz Däbritz vorschlug, lieber Mitglieder der Kapelle Erwin Thiele für diese Aufgabe zu verpflichten.<sup>769</sup> Da jedoch Gottfried Anfang 1955 aus dem Referat Musik ausschied und die Stelle bis 1956 nicht neu besetzt wurde, und außerdem auf Däbritz der neue Abteilungsleiter Heyde folgte, verlief diese Maßnahme scheinbar im Sande.<sup>770</sup> Stattdessen wurden vom neuen Team wieder Kapellenleitertagungen geplant.<sup>771</sup>

Auch die Angestellten der Kulturinstitutionen sowie die Pädagogen in den Jugendclubs und andere, die beruflich mit »Kulturarbeit« zu tun hatten, mussten staatlich geschult werden, wenn sie einen positiven Einfluss auf die sozialistische Musikkultur ausüben wollten. Die Lehrpläne bei einer Tagung 1950 in Radebeul waren noch allgemein gehalten und wiederholten die Kritik jazzaffiner TUM der 1920er Jahre: Dort wurde die »Erhaltung und Aneignung des deutschen Kulturerbes« und der »Kampf gegen [die] amerikanische Kulturbareiberei« und den »Kosmopolitismus« gefordert. Die »Übermittlung fortschrittlicher Werke aus den kapitalistischen Ländern«, Referate über den Sozialistischen Realismus, und die Erörterung der literaturtheoretischen Thesen von Marx und Engels sollten die Tagungsteilnehmer auf den täglichen Kampf gegen den »Schund« vorbereiten.<sup>772</sup>

Drei Jahre später waren die Lehrgänge schon ausgefeilter und umfangreicher. Eine von der *Stakuko* mit Material versorgte Schulung der Kulturfunktionäre 1953 dauerte knapp

---

766 RdB Dresden, »Beschlusprotokoll über die 4. Sitzung der ständigen Kommission für kulturelle Massenarbeit beim Bezirkstag Dresden am 20.11.1952, 14 Uhr«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 272, Bl. 29.

767 Dazu Gottfried im erwähnten Schlussprotokoll: »Die Dresdner Tanz-Kapelle ›Tanz-Sinfoniker‹ ist mit Geldmitteln ausgestattet worden und hat den Auftrag erhalten, neue Tanzmusik zu schaffen. In c. 14 Tagen findet die erste Veranstaltung dieser Kapelle statt. Die Kommission wird aufgefordert werden daran teilzunehmen.«, siehe: RdB Dresden, »Beschlusprotokoll über die 4. Sitzung der ständigen Kommission für kulturelle Massenarbeit beim Bezirkstag Dresden am 20.11.1952, 14 Uhr«, in: Ebd., Bl. 30.

768 RdB, Abt. Kultur, ohne Autor [Gottfried], ohne Bezeichnung [Arbeitsplan], o.D. [1953], in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6646, o.P.

769 RdB, Abt. Kultur (Däbritz), »Arbeitsplan für das I. Quartal 1955 der Abteilung für Kultur«, 15.12.54, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6559, Bl. 4.

770 Ich habe so weit ich sehe keine weiteren Hinweise in den Akten gefunden.

771 RdB, Abt. Kultur (Heyde), »Arbeitsplan für das II. Quartal 1956«, 16.4.56, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6554, Bl. 6.

772 FDGB, LV Sachsen (Ha/Sch) an LRS, MfV, Referat Musik (Goldhammer), »Auszug aus dem Lehrplan des zentralen Lehrganges für Kulturfunktionäre in Radebeul (24.10.-21.12.50)«, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2653, o.P.



vier Monate. Von dieser Zeit waren allein drei Wochen für die marxistisch-leninistische Ästhetik reserviert: Im Einzelnen ging es um den Unterschied zwischen materialistischer Ästhetik und »bürgerlichen Kunstauffassungen«, die »Kunst als Form des gesellschaftlichen Bewusstseins« oder die »Funktionen der Kunst«. Auch die »Methode des sozialistischen Realismus« war schon so weit in den Musikdiskurs diffundiert, dass Einzelheiten diskutiert werden konnten, wie die »Idee in der Kunst«, das »Typische«, die »Kategorie des Schönen«, oder die »Volksverbundenheit«. Der Kalte Krieg sorgte dafür, dass auch Themen wie die »Ästhetik als Waffe im Kampf gegen den Formalismus, Objektivismus und Proletkult« besprochen werden mussten. Als weiterführende Literatur wurden den Kursteilnehmern Bücher kommunistischer Theoretiker und Kulturfunktionäre wie Ernst Herrmann Meyer, Shdanow, und die Fachzeitschrift *Musik und Gesellschaft* empfohlen. Doch gerade dort konnte man nur wenig Konstruktives über jazzaffine TUM erfahren. Aber auch Bücher über das Nationalerbe, wie »Veröffentlichungen zum Bach-, Beethoven- und Schubert-Jahr«, wurden den Teilnehmern ans Herz gelegt.<sup>773</sup> Erst die vom MfK organisierte Fachhochschulausbildung in Meißen-Siebeneichen führte ab 1958 zur Professionalisierung der Kulturfunktionärs-Schulungen.

### **Die Kontrolle der privaten Konzertdirektionen und der staatlichen Institutionen DVD und DKGD**

Um Einfluss auf das Kultur- und Tanzmusikleben nehmen zu können, war unter anderem auch die Kontrolle der privaten Musikagenturen eine zentrale Strategie der staatlichen und Dresdner Kulturpolitik. In den unmittelbaren Nachkriegsjahren ging es um eine Limitierung, später um die Auflösung der privaten Konzertagenturen, einhergehend mit dem Aufbau eigener staatlicher Vermittlungsinstanzen. Das Verbot der privaten Konzertdirektionen hatte m.E. nicht nur kulturpolitische, sondern auch musikwirtschaftliche Gründe. Das legt zumindest die angespannte Situation auf dem Live-Musikmarkt in der Nachkriegszeit nahe.

Die Kontrolle der Konzertdirektionen, wie die Veranstaltungsagenturen damals hießen, begann schon kurz nach dem Kriegsende. Denn wie alle Veranstalter mussten sie ihre Konzerte über den Umweg des Kulturamtes bei der SMAS genehmigen lassen.<sup>774</sup> In Dresden

---

773 Lehrplan für den 2. Lehrgang für Kulturfunktionäre, o.D. [6.8.53], in: SächsHStA Dresden, FDJ BL/SL Dresden (12484), Sign. 1376, o.P.

774 KD Knoblauch an RdS, Dez. VB, Kulturamt, »Anmeldung von öffentlichen Konzertveranstaltungen [...]«, 30.6.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 154, Bl. 102.

gab es nach 1945 sechs Unternehmen dieser Art, drei davon schon vor dem Krieg: die Konzertagenturen Knoblauch, Hoppe, Rabowsky, Bock, Mocker und Lorz. Sie organisierten zusammen genommen mindestens 8 Veranstaltungen (es konnten auch 20 sein) mit insgesamt 2000 bis 5000 Besuchern in der Woche und hatten somit einen großen Anteil am Kulturleben der Stadt.<sup>775</sup> Die Einschränkung der Arbeit der Konzertdirektionen erfolgte in drei Schritten: zunächst durch eine Reduzierung der Anzahl der Unternehmen und die Verkleinerung des Aktionsradiuses der noch tätigen Konzertdirektionen im Verlauf des Jahres 1947. Im Jahr 1955 nutzte die Verwaltung das Auslaufen der Konzessionsgenehmigungen, um die Anzahl der Konzertdirektionen nochmals zu reduzieren und die mittlerweile gegründete DKGD zu stärken, bis 1958 schließlich auch die letzte private Agentur in Dresden geschlossen und dem Betreiber eine Mitarbeit in der staatlichen Konzertdirektion angeboten wurde.<sup>776</sup> Diesen Prozess möchte ich im Folgenden näher ausführen.

Die zwei schon besprochenen Strategien des städtischen Kulturamtes, nämlich Lizenzen zu entziehen und eigene Veranstaltungen zu organisieren, betrafen auch die Konzertdirektionen. Das Kulturamt hatte 1946 unter der Ägide Rentzschs begonnen, kulturelle Abende zu veranstalten, eben mit der Begründung, es »nicht den privaten Konzertdirektionen [zu] überlassen, den kulturellen Anschluß Dresdens an das übrige Land und die Welt zu vollziehen«. Trotz diesen hehren Anspruchs versuchte die Stadtverwaltung scheinbar, den unterhaltenden Aspekt der Veranstaltungen nicht aus den Augen zu verlieren:

»Es sollen in den Abenden nicht so sehr große, schwere Darbietungen geboten werden, sondern es soll dort ein wechselvolles Programm, eine Vielfalt künstlerischer, qualitativ hervorragender Dinge zum Vortrag kommen; Musik, Gesang und Rezitation, Gedenkaufführungen wie eventuelle Neuaufführungen, von einheimischen und hervorragenden auswärtigen Kräften.«<sup>777</sup>

Als sich auf diese Initiative hin Inhaber privater Konzertdirektionen bei der Stadt bewerteten, argumentierte Rentzsch, dass

»eine ganze Reihe kultureller Veranstaltungen derart billig und schlecht [seien] (hierzu gehört u. E. leider auch Ihr Cocktail 1947), daß wir es für richtig halten, städtischerweise entsprechende

---

775 RdS, Dez. VB, Kulturamt (Rühle) an Oberbürgermeister Weidauer, »Unterlagen der kulturellen Einrichtungen der Stadt Dresden«, 1.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 126, Bl. 63.

776 RdB, Abt. Kultur (Richter), »Schriftliche Aussprache« zwischen Richter und Lorz, »Erlöschen« der Lizenz bis zum 30.6.58, 13.6.58, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6656, o.P.

777 RdS Dresden, Nachrichtenamt (Rentzsch, Liebermann) an LRS, MfV, Staatssekretär Gute, 12.12.46, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2589, o.P.

Beispiele zu geben. Wir sehen in den städtischen Kulturveranstaltungen in keiner Weise ein Konkurrenzunternehmen der privaten Direktionen und können nur hoffen, daß unsere Veranstaltungen beispielhaft auf die verschiedensten Direktionen wirkt und zugleich Ansporn gibt.«<sup>778</sup>

An diesem Zitat lässt sich m.E. gut der schon früh einsetzende politische Druck auf freie Unternehmer in der DDR illustrieren, ebenso die »schizophrene« Kommunikation zwischen der Verwaltung und den Bürgern. Rentzsch war schon bekannt, dass alle privaten Konzertdirektionen früher oder später verboten werden würden. Seine Äußerungen bekommen dadurch einen zynischen Anstrich.

Wie ich weiter oben schon erwähnt habe, war das Kulturamt, wie alle anderen Behörden auch, von den Entscheidungen der SMAD abhängig. Und diese verfolgte seit dem Kriegsende die Strategie der *vospitanie v kultura*, ähnlich der US-amerikanischen *reeducation*. Außer dem Berufsverbot für ehemalige nazistische Funktionsträger und einer allgemein gehaltenen Forderung, »nur wirklich gute Veranstaltungen« zu genehmigen<sup>779</sup>, bekam das Kulturamt aber keine weiteren Handreichungen, wie ein gutes Kulturprogramm im Einzelnen auszusehen habe. Es wurden diesbezüglich auch keine Befehle seitens der SMAD erlassen.<sup>780</sup> So mussten sich die Verantwortlichen in der Stadtverwaltung auf ihre bildungsbürgerliche Erziehung verlassen.

Auch wenn die städtischen Behörden aufgrund der ungenauen Befehlsgewalt sich noch ab und zu mit der *Zentralverwaltung für Volksbildung* in Berlin absprechen mussten, stand bei der Sorge um ein gutes Kulturprogramm die Einschränkung der privaten Konzertdirektionen von Anfang an auf der Tagesordnung. Diese kulturpolitische Strategie der SMAD diffundierte über Angestellte des Nachrichtenamtes in Entscheidungen des städtischen Kulturausschusses, wie ein Protokoll vom November 1945 illustriert:

»Die verschiedenen Konzertdirektionen sollen möglichst ganz verschwinden, an deren Stelle soll eine Theateragentur gesetzt werden. Diese Agentur muß von einem Fachmann, der im Theaterwesen genau Bescheid weiß und selbstverständlich politisch einwandfrei ist, geleitet werden. Der Agent soll im Angestelltenverhältnis stehen, so daß es ihm nicht möglich ist, nur da zu vermitteln, wo sich für ihn hohe finanzielle Vorteile ergeben.«<sup>781</sup>

778 RdS, Dez. VB, Rentzsch an Rabowsky, 27.2.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 12.

779 RdS, NA, Abt. Drucksachenbearbeitung an Kulturamt (Grohmann), 28.8.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 128, Bl. 92.

780 Jan Foitzik, *Inventar der Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945 – 1949: offene Serie*, München 1995.

781 RdS, Dez. VB, »Bericht über die 2. Sitzung des Kulturausschusses«, 14.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 33.

Die Gründung einer staatlichen Konzertvermittlung war also lange vor der Etablierung der DKGD beschlossene Sache. In Bezug auf die Stadt Dresden bedeutete diese Strategie das schrittweise Verbot der sechs privaten Konzertdirektionen. 1946 begann der Chef des Nachrichtenamtes, konkrete Vorschläge einzubringen, an denen sich später auch die Stadtverordnetenversammlung orientierte: »Die Kultur darf nicht nur nebenbei behandelt werden. [...] Die Konzertdirektionen sollen unter Kontrolle kommen. [...] Bock und Rabowsky bleiben, Knoblauch nur, wenn er außer Bellmann etwas Gutes bringt. Es geht um Kunst, nicht um Geldeinnahme. Hans Hoppe läßt sehr zu wünschen übrig. Er läßt die Künstler selbst arbeiten, nimmt nur Geld ein.«<sup>782</sup> Diese Einschätzung leitete Rentzsch an die LRS weiter.<sup>783</sup>

Angesichts dieser genauen Vorgaben erscheint die Bildung eines Unterausschusses in der Stadtverordnetenversammlung ein Jahr später, welcher zu der gleichen Einschätzung kam, als Farce. Hier zeigt sich wie an vielen anderen Stellen auch die politische Strategie, diktatorisch getroffene Entscheidungen durch demokratische Fassaden zu verschleiern. Dazu gehörte auch, die Gegner bis zuletzt über ihr Schicksal im Unklaren zu lassen. In dieser Hinsicht ist ein Schreiben des Dresdner Volksbildungsamtes aufschlussreich, welches im November 1946 an alle Konzertdirektionen Dresdens gesendet wurde, und in welchem diese gebeten wurden, sich doch bitte hinsichtlich der Menge und Qualität der Veranstaltungen abzustimmen.<sup>784</sup>

Erst vier Tage vorher, am 21.11.1946, war der Kulturausschuss in der Stadtverordnetenversammlung gegründet worden, mit namhaften Dresdnern wie Gret Palucca als Mitgliedern.<sup>785</sup> Bei den anfangs wöchentlichen Sitzungen dieses Kulturausschusses waren regelmäßig auch Vertreter des Kulturamtes, des Nachrichtenamtes und der SMAS anwesend.<sup>786</sup> Der Druck auf diesen Ausschuss, kulturpolitische Entscheidungen zu treffen, war also groß. Die Entscheidung des Unterausschusses, bestehend aus den Stadtverordneten Gottfried, Mischnick und Russek entschied am 20.6.1947, nur noch die Konzertdirektionen

---

782 RdS, Dez. VB (Rentzsch), »Besprechung der Kulturreferenten der Verwaltungsbezirke am 27.4.46«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 77, Bl. 13.

783 RdS, Dez. VB, Sonderausschuss für VB an LRS (Gute), 18.6.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 92-94.

784 RdS, Dez. VB, Kulturamt (Nieblich), »An alle Konzertdirektionen in Dresden«, 25.11.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 156, Bl. 187.

785 RdS, Verzeichnis der Stadtverordneten zu Dresden und der Ausschüsse, o.D. [1947], in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Stadtverordneten-Versammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 245, Bl. 11.

786 Beispielsweise in der 15. Sitzung des Kulturausschusses vom 25.4.47, in: Ebd., Bl. 68.

Bock, Mocker, Lorz und Rabowsky zu lizensieren.<sup>787</sup> Gottfried hatte in diesem Zusammenhang die Aufgabe übertragen bekommen, die an das Kulturamt übersandten Veranstaltungsberichte zu analysieren und Vorschläge zu unterbreiten, welche Agenturen geschlossen werden könnten.<sup>788</sup> Nach der Durchsicht der Programme seit 1945 kam die Sonderkommission nun zu diesem Schluss. Die Zulassung der übrigen Konzertagenturen lehnte sie ab, da »ein großer Teil [deren Programme] weder für das Kulturleben der Stadt Dresden eine Bereicherung bilden, noch als künstlerisch wertvoll angesprochen werden können«, so Gottfried in seinem Abschlussbericht.<sup>789</sup> Die Stadtverordneten stimmten diesem Vorschlag zu und gaben entsprechende Richtlinien an das Kulturamt weiter.<sup>790</sup>

Zwei der Konzertdirektionen, die ihre Konzession für Dresden verloren hatten, Hoppe und Knoblauch, versuchten zunächst, mit schriftlichen Eingaben ihre Bedeutung für die Dresdner Kulturlandschaft hervorzuheben. So äußerte sich beispielsweise der seit 1925 in Dresden tätige Unternehmer Hoppe:

»Abgesehen davon, daß mir eine Bevorzugung neu hinzugelassener Konzertdirektionen (teilweise nicht branchenkundig) unverständlich ist, bedeutet daher meine durch den Kulturausschuss beschlossene Arbeitsbeschränkung eine besondere Härte. Wenn dieser Beschluß bestehen bliebe, könnte ich bestenfalls nur noch als Unternehmer kleiner Unterhaltungs-Programme in der Provinz mühsam weiter existieren. Es würde nicht möglich sein, die Vertretung von Künstlern zu erhalten, wenn ich diesen nur ein Auftreten in der Provinz, nicht aber in Dresden selbst vermitteln könnte.«<sup>791</sup>

Der Kritik an seinen Eintrittspreisen entgegnete Hoppe, dass eine Erhöhung aufgrund der gestiegenen Kosten für den Transport der Künstler und für die Beheizung der Veranstaltungsräume, sowie aufgrund der ohnehin weniger Platz bietenden noch vorhandenen Räumlichkeiten im zerstörten Dresden notwendig sei.<sup>792</sup>

---

787 RdS, StVv, Kulturausschuss (Wirthgen), »Abschrift der Niederschrift über die 21. Sitzung des Kulturausschusses«, 20.6.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 174, Bl. 75.

788 Zusammen mit den Herren Russek, Mischnick, Nieblich, siehe: RdS, Kulturausschuss, »Niederschrift der Sitzung des Kulturausschusses am 23.5.47«, in: RdS, Stadtverordneten-Versammlung, Vorstand und Kanzlei (4.1.2), Sign. 245, Bl. 78.

789 RdS, Kulturausschuss (Gottfried), »Betr.: Konzertdirektionen«, 11.7.47, in: Ebd., Bl. 18.

790 RdS, Kulturausschuss (Gottfried), »Richtlinien bezüglich der künftigen Tätigkeit der Konzertdirektionen für das Kulturamt«, 11.7.47, in: Ebd., Bl. 19.

791 KD Hoppe an RdS, Kulturausschuß der Stadtverordneten, »Betr.: Beschränkung meiner Konzession«, 20.11.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 154, Bl. 132.

792 KD Hoppe an RdS, Kulturamt (Heidenberger), 30.12.47, in: Ebd., Bl. 128.

Auch die seit 1921 in Dresden tätige Konzertdirektion Knoblauch wehrte sich gegen die Entscheidung des Kulturausschusses, indem deren Inhaber die Bedeutung der Agenturen bei der Förderung neuer Talente hervorhob:

»Meine vorstehenden Ausführungen [Förderung junger Künstler bis sie berühmt sind] widerlegen an einigen Stellen eindeutig die leider immer wieder auftauchende Meinung, daß sich Konzertdirektionen stets nur von finanziellen Gesichtspunkten leiten lassen. Dies mag gewiß vorkommen, aber durch zahllose Beispiele ließe sich auch das Gegenteil nachweisen, nämlich, daß viele Künstler dem Mäzenatentum ihrer Konzertdirektionen viel verdanken, wobei es übrigens in der Praxis gleichgültig ist, ob das Mäzenatentum aus ideellen oder aus anderen Gründen ausgeübt wird; Die vorwiegend mit zusätzlichen Mitteln verbundenen Unternehmungen auf dem Gebiet ›Ernste Kunst‹ finanzierte ich immer durch meine Großtourneen auf dem Gebiet der ›gepflegten Unterhaltung‹.«

Ebenso habe er das von der Kulturpolitik geforderte politische Engagement gezeigt, auch in Anbetracht finanzieller Einbußen, betont Knoblauch. Zur Feier der 30. Wiederkehr der sowjetischen Oktoberrevolution habe man verschiedene Konzerte als *Interessengemeinschaft der Dresdner Konzertdirektionen* organisiert, obwohl »[e]s [...] uns von vornherein klar [war], daß diese Konzerte ein beträchtliches Defizit bringen würden, und diese Annahme hat sich auch bewahrheitet (600 RM pro KD)«, so Knoblauch.

Als sich kurze Zeit später beide ausgeschlossenen Konzertdirektionen, die in Dresden gut besuchte Konzerte mit Stars wie den *Berliner Philharmonikern* oder den *Comedian Harmonists* organisiert hatten, juristisch gegen die Entscheidung des Kulturausschusses zur Wehr setzten<sup>793</sup>, bekam Gottfried von der Stadtverordnetenversammlung die Aufgabe, bei der sowjetischen Stadtkommandantur um Beistand nachzufragen. Diese Entscheidung sollte für Gottfried ein Karrieresprung bedeuten. Nachdem er den »Chefzensor« in der Stadtkommandantur, Kolossenko, »an Hand der Unterlagen darauf hingewiesen [hatte], daß die Programme der Konzertdirektion Knoblauch keinerlei künstlerischen Wert besitzen«, unter anderem wegen des häufigen Engagements von »Unternehmen [wie] Preil, Lotte Werkmeister, Vietz, Seidelsänger, [und] Schuricke [...], von den 300 Konzerten des Orchesters Will Bellmann im Lande ganz abgesehen«, bekam er von der SMAD die Bestätigung, dass die Beschlüsse der Stadtverordnetenversammlung »gesetzmäßigen Charakter« besäßen. In seinem Bericht an die Stadtverordneten erwähnt Gottfried außerdem, dass »Herr Kolossenko« ihn persönlich gebeten habe,

---

793 KD Knoblauch an RdS, Dez. VB, Kulturstadtamt (Heidenberger), 21.11.47, in: Ebd., Bl. 131.

» – und diese Bitte möchte ich gleicherweise an das Kulturamt weitergeben – daß ich ihn über alle markanten Dinge, welche im Kulturleben Dresdens vorkommen, unterrichte und bei schwerwiegenden Entscheidungen mich mit ihm vorher ausspreche. Das Letztere bitte ich [...] zu besprechen, denn ich glaube nicht, daß die Verpflichtungen des Stadtparlaments soweit gehen. Selbstverständlich halte ich es nicht für unklug, wenn wir uns mit Herrn Kolossenko laufend über etwaige Dinge, die von Bedeutung sind und die gewisse Auswirkungen haben, aussprechen.«<sup>794</sup>

Diese loyale Haltung den Besatzern gegenüber scheint der Grund für Gottfrieds Beförderung in die Landesregierung gewesen zu sein. Schon kurz nach dem Stadtverordneten-Beschluss, nämlich ab September 1947, arbeitete er in der dortigen Abteilung Kunst und Literatur, wo er im Referat Theater weiterhin für die »Neukonzessionierung und Überprüfung bestehender Verträge von Theater-, Konzert- und Kleinkunstveranstaltern« zuständig war<sup>795</sup>, in Zusammenarbeit mit dem Musikreferat unter Karl Laux. In dieser Stellung vertrat er eine harte Linie gegenüber den privaten Agenturen (nun in ganz Sachsen). In seinem Arbeitsbericht für das Jahr 1949 schreibt er unter dem Punkt »Ausmerzungen schlechter Unternehmen«: »Ich bin ich besonders scharf dahinter gewesen, um die hohe Zahl der Unternehmer nicht nur zu verhindern, sondern vor allem auch die minderwertigen Unternehmen zu schließen. Ich kann melden, daß im letzten Vierteljahr 16 *Gastspielformationen* und 2 *Handpuppenspieler* die Lizenz verloren haben.«<sup>796</sup> Auch wenn dieser Bericht an seinen Vorgesetzten eine zunehmende kulturpolitische Einflussnahme des Staates suggeriert, muss Gottfried (und allen anderen beteiligten staatlichen Akteuren) die Schwierigkeit dieses Unterfangens bewusst gewesen sein.

Denn die Arbeit des Theater- und Musik-Referates stellt auch ein gutes Beispiel für den Graben dar, der sich zwischen den hehren Ansprüchen der Kulturpolitik und realen Gegebenheiten dieser Zeit auftat. Gottfrieds Arbeitsbericht für das Jahr 1948 lässt den riesigen Bereich erahnen, für den er sachsenweit zuständig war: unter anderem die »laufende Beratung und Kontrolle von 250 Unternehmen (Theater, Konzerthäusern, Orchester u. a.)« bezüglich der Materialbeschaffung, des Transportes oder der Saalmieten. Er musste sich um Lizenzen und »finanzielle Belange« kümmern, die Lebensmittelkartenvergabe betreuen, Ausstellungen organisieren, die Einstufung der Orchester in Tarifklassen vornehmen,

---

794 Gottfried an Dez. VB, Kulturamt (Heidenberger), 6.8.47, in: Ebd., Bl. 138.

795 MfV, Abt. Kunst und Literatur (Br/Be), An alle Referenten der Abteilung im Hause, »Betr.: Arbeitsplan«, 8.10.47, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P.

796 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Referat Theater (Gottfried) an Abteilungsleiter Pusch, »Arbeitsbericht für das 3. Quartal 1949«, o.D., in: Ebd., Hervorhebungen im Original.

Eintrittspreise festlegen, Opernlibretti begutachten und »Anregungen« für diverse Spielpläne geben. Darüber hinaus hatte er in diesem Jahr 150 Vorstellungen besucht.<sup>797</sup> Schon am 9.12.1947 hatte Gottfried wegen des enormen Arbeitsaufwandes die Einstellung eines Lektors gefordert, um alle zu genehmigenden Stücke lesen zu können. Des weiteren bat er um eine zusätzliche Bürokraft, da seine einzige Sekretärin überfordert sei. Generell würde er zu lange arbeiten, nämlich zwölf bis sechzehn Stunden täglich.<sup>798</sup> Am 16.3.1948 beantragte Gottfried einen größeren Raum (wegen »20 Menschen Publikum am Tag«) und einen Wagen, um besser zu seinen Einsatzorten im teilweise unzugänglichen Sachsen gelangen zu können.<sup>799</sup> Ob seine Forderungen erfüllt wurden, war den Akten (so weit ich sehe) nicht zu entnehmen.

Nachdem Gottfried zwischenzeitlich für das Afi tätig gewesen war, übernahm er zusammen mit Spies im Oktober 1951 das Referat Musik in der *Stakuko* und kam dadurch wieder in Kontakt mit jazzaffiner TUM in Dresden sowie im Land Sachsen. In dieser Funktion beschäftigten ihn neben Details zur Prüfungsordnung für Berufsmusiker<sup>800</sup>, der Beurteilung von Dresdner Musikkritikern<sup>801</sup> und Tanzkapellen weiterhin die privaten Konzertdirektionen. Gottfrieds Haltung zu diesem Komplex hatte sich aber inzwischen, vielleicht auf die Anordnung vorgesetzter Stellen hin, geändert. Es ging ihm nun darum, die Agenturen nicht einfach zu verbieten, sondern mit erzieherischen Maßnahmen auf künstlerisch wertvollere Programme zu drängen. Diese Strategie war nötig, weil die staatlichen Alternativen, der 1950 gegründete DVD und sein Nachfolger, die DKGD (ab 1952) scheinbar keine besseren Programme lieferten<sup>802</sup>, sich aber auch nicht vom RdB in ihre Arbeit reinreden lassen wollten.<sup>803</sup> Mit den verbliebenen privaten Konzertdirektionen dagegen war

797 MfV, Abt. Kultur (Gottfried), »Arbeitsbericht der Referate Theater und Musik für das Jahr 1948«, 24.12.48, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2454, Bl. 23-25.

798 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Gottfried an Gute, »Arbeitsbericht zu Befehl Nr. 234«, 9.12.47, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2269, o.P.

799 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Br/Be an Gute, »Arbeitsbericht zu Befehl Nr. 234«, 16.3.48, in: Ebd.

800 Gottfried an Nedo, »Betr.: Musikerüberprüfung«, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2574, Bl. 65.

801 RdB, Abt. Kunst (Gottfried, Däbritz) an Stakuko Berlin, HA Darstellende Kunst und Musik, »Betr.: Musikkritiker«, 1.6.53, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

802 Laut einer Einschätzung des RdB, Referat Darstellende Kunst aus dem Jahr 1952 handele es sich stattdessen beim DVD um »ein Sammelsurium von Kaufleuten und Praktizisten«, deren »Parteiarbeit [...] zu wünschen übrig« ließe. Außerdem sei der »1. Sekretär der Landesstelle Bingel [...] zu passiv, nur 10 von 50 Mitarbeitern [...] Mitglieder der SED«, und die »Außensekretäre [...] infolge der Soll-Überbelastung nicht in der Lage, sich die laufenden Programme anzusehen und zu kontrollieren«. Allesamt hätten »keine Qualifikation« weshalb auch die »Künstler unzufrieden« seien, ganz abgesehen von »zu teure[n] Veranstaltungen«. Siehe: RdB, Referat Darstellende Kunst (Eichler, Sprink), »Bericht über die Situation des Deutschen Veranstaltungsdienstes und das kulturpolitische Versagen des Deutschen Veranstaltungsdienstes seit Februar 1952«, 11.11.52, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6634, o.P.

803 Indem beispielsweise vom RdB empfohlene Orchester nicht oder zu selten von der DKGD engagiert wurden, siehe: »Protokoll über die öffentliche Aussprache über die Arbeit der DKGD am 16.7.53«, in: SächsHStA Dresden, SED Bezirksleitung, IV/2.9.02, NR. 5, Bl. 2-4.



eine Kooperation möglich, wie die Organisation der DTS-Konzerte während der *Dresdner Musiktage* 1955 illustriert, bei der die KD Knoblauch eng mit dem RdB und Gottfried zusammenarbeitete. In dieser Frage stellte sich Gottfried ab 1952 auch gegen erste Versuche seitens der *Stakuko*, die privaten KD zugunsten der DKGD zu verbieten.<sup>804</sup> In Bezug auf die KD Knoblauch argumentierte Gottfried, dass

»[...] eine plausible Erklärung des Lizenzentzuges [sic] [...] tatsächlich nicht möglich [sei], soweit sie sich auf die VO vom 24.2.46 bezieht. Das kann man bei Knoblauch zu 95% nicht sagen. Im Laufe der Zeit erhobene kleine Beanstandungen wurden immer sofort abgestellt. Es handelt sich da um einzelne nicht zusagende Mitwirkende in bunten Programmen. [...] 6. Die Forderung, die Lizenzen [sic] der privaten KD aufzuheben wurde zunächst von Berlin gestellt, aber nie mit dem nötigen Nachdruck. Kollege Uszkoreit erklärte mir noch vor ca. drei Monaten: ›Auf Ihre Verantwortung können die Direktionen Lorz und Knoblauch noch arbeiten, aber nicht ad infinitum.‹ [...] 9. Zur Charakterisierung von Knoblauch. K. ist ein Pedant und klügelt als guter Gesetzkenner alles aus, was ihm den Weg verlegen könnte. Wo ein anderer leicht darüber hinweg geht und mit Schneid eine andere Sache anfasst, vergräbt sich K. in das angebliche Unrecht und sucht alle seine juristischen Kenntnisse zusammen, um Recht zu bekommen. 10. Gesamturteil: nochmals mit K. verhandeln, Endtermin 31.12.53, aber nicht auf dem Wege eines Verbotes, sondern man muß ihn davon überzeugen, daß in der Kunst andere Gesetze bestehen, wie in der Industrie und im Handel.«<sup>805</sup>

Was nun die kulturpolitisch wertvollen Programme der Konzertdirektionen betraf, war Gottfried gespalten. Einerseits veröffentlichte er kritische Beiträge zur aktuellen TUM, die sich nicht von der allgemein üblichen Abwertung in Zeiten des Kalten Krieges unterschieden, aber als Mitglied der »wilhelminischen Generation« ebenso seinem Alter entsprachen. Auch auf die Gefahr hin mich zu wiederholen, möchte ich am Beispiel eines seiner Artikel aus dem Jahr 1952 noch einmal die konservative Einstellung gegenüber der jazzaffinen TUM demonstrieren. Gottfried veröffentlichte ihn unter dem Titel »Erneuerung der Tanzmusik« im CDU-nahen Magazin *Neue Zeit*.<sup>806</sup> Er kritisiert dort vor allem die Wirkung der Musik auf die jungen Menschen und führt damit zum wiederholten Male die Diversions-

---

804 Dabei spielte der schon im Diskurskapitel erwähnte Musikreferent im MfK, Hans-Georg Uszkoreit, eine tragende Rolle. 1952 teilte er seinem Chef Hartig mit, dass es noch viele private Konzertdirektionen in der DDR gäbe, die »quartalsweise von den Landesregierungen Lizenzen erhalten«, »eine solche Praxis [...] [aber] mit der weiteren Festigung des staatlichen Veranstaltungsdienstes nicht mehr zu vereinbaren« sei. Uszkoreit schlug deshalb vor, die Konzertdirektionen zu einer freien Mitarbeit beim DVD zu zwingen. Siehe: Stakuko, Uszkoreit an Hartig, 29.07.52, in: Bundesarchiv Berlin, DR 1, Sign. 6181, o.P.

805 MfV, Abt. Kultur, Gottfried an Richter, »Notizen zum Einspruch Knoblauchs«, o.D. [1953], in: Sächs-HStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6654, o.P.

806 Karl Gottfried, »Wege zur Erneuerung der Tanzmusik«, in: *Neue Zeit* Nr. 96, 24. 4. 1952.

these ins Feld. Dem »Verzicht auf Melodie« würden »kreischend[e] Töne«, »Dissonanzen und Lärmfolgen« folgen, und die Tänzer würden durch »nervenaufreizende, niedrige Instinkte weckende Klangfolgen zu seelenlosen Menschen« gestempelt. Deren »grotesken Gliederverenkungen« böten dabei »ärgerniserregende Bilder«. Dagegen müsse das klassische Erbe als Vorbild erhalten, um der »deutschen Tanzmusik volle Geltung zu verschaffen«. Dazu gehöre auch die »Wiedererweckung der alten traditionellen Tänze« wie dem Rheinländer, der Polka oder dem Ländler. Die ästhetischen Prämissen des SR scheinen in Gottfrieds Argumentation durch, wenn er außerdem die Entwicklung neuer Volkstänze fordert, »wobei die positive Darstellung des Neuen, Fortschrittlichen, im Wachstum Begreifbaren im Vordergrund stehen muß.« Die Tänze der UdSSR und der Volksdemokratien hält er für vorbildlich, da aus ihnen »echte Lebensfreude, Verbundenheit mit der Heimat und Ehrfurcht vor der Tradition« sprächen.<sup>807</sup>

Dass es sich bei dieser Art von Kritik um ein altes Konzept handelt, habe ich schon im Diskurskapitel dargelegt, wie auch dessen nur geringe Variation im Rahmen der SR-Ästhetik. Gottfried ist aber auch ein gutes Beispiel für die These, dass die Gesellschaft der DDR eine schizophrene gewesen sei (Wicke): Die öffentliche Meinung war eben nur eine zensierte und Einheit vorgaukelnde. Im Privaten oder wie hier, im behördlichen »informellen Systemzusammenhang«, waren auch ganz andere Strategien der handelnden Akteure möglich. Bei Gottfried war es die Förderung der DTS und die von ihm ausgestellten Steuerbegünstigungen für namhafte Tanzkapellen wie die von Kurt Henkels (als »Spitzenorchester des Landes Sachsen«). Gottfried argumentierte in diesem Zusammenhang wie die »Jazz«-Enthusiasten, die wertvolle, zum andächtigen Hören gedachte Musik von rein funktionaler Tanzmusik unterschieden.<sup>808</sup>

Nach Gottfrieds Ausscheiden aus dem RdB im Frühjahr 1955 und vor allem nach dem 25. Plenum des Zentralkomitees vom Oktober 1955, in dem auch die Arbeit der sächsischen DKGD kritisiert wurde<sup>809</sup>, begann das MfK, energischer auf die Räte der Bezirke einzuwirken. Das Verbot der verbliebenen privaten Konzerthausdirektionen war nur noch eine Frage der Zeit. Ein Resultat dieser Entwicklung war die Nichtverlängerung der Konzessionen dreier von vier sächsischen Konzerthausdirektionen durch den RdB Dresden zum 1.1.1956,

---

807 Gottfried 1952.

808 MfV, Abt. Kultur (Gottfried) an MfF, Abt. Haushalt, »Vergnügungssteuer für Konzerte mit Kurt Henkels«, 14.7.52 und ablehnende Antwort (weil Unterhaltungsprogramm) von letzterer Stelle (Patzke), 18.7.52, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6654, o.P.

809 Bezirksleiter DKGD Dresden Brandes an RdB, Abt. Kultur, Richter, 7.12.55, in: SächsHStA Dresden, SED Bezirksleitung, IV/2.9.02, NR. 5.

auch wenn mit dieser Entscheidung die lokale DKGD scheinbar überfordert wurde.<sup>810</sup> Gottfrieds Nachfolger Hübner erwies sich hierbei als williger Vollstrecker der staatlichen Strategie. Dieses mal war ein juristischer Widerstand der ausgeschlossenen Konzertdirektionen Knoblauch und Rabowsky (wie noch in den 1940ern) nicht zu erwarten, da diese im Frühjahr 1955 verhaftet und 1956 wegen »Boykotthetze« zu fünf und drei Jahren Gefängnis verurteilt wurden. Zureichende Gründe für dieses harsche Urteil waren scheinbar die »Zusammenarbeit mit westlichen Konzertdirektionen«, dortige »negative Kommentare« über die DDR und die DKGD und die Weitergabe ihrer Lizenzen an »nichtberechtigte Veranstalter«.<sup>811</sup> Die Zeugenaussagen Gottfrieds im hierfür anberaumten Prozess sollten zu dessen letzter Mitarbeit am Dresdner TUM-Diskurs gehören.<sup>812</sup>

Vermutlich war die (weiter oben von Gottfried erwähnte) fehlende Gesetzesgrundlage für einen Lizenzentzug der Grund für diese dramatische Zuspitzung des Konfliktes, die wie die Verhaftung Rudorfs eine der Herrschaftstechniken des Unrechtsstaates DDR vor Augen führt. Zu diesem Drama gehört auch der Umstand, dass Rabowskys Frau scheinbar nicht über die Verhaftung ihres Mannes informiert wurde, wie eine ihrer Anfragen an den RdB Dresden nach dem »Schicksal« ihres Mannes noch im Januar 1956 dokumentiert.<sup>813</sup> Beschuldigte und deren Angehörige bezüglich der Anklageursache im Unklaren zu lassen, gehörte zum tschekistischen Methodenarsenal des MfS. Dass von diesem die Initiative in beiden Fällen ausging, ist wahrscheinlich.<sup>814</sup> Für diese Vermutung spricht, dass erst, nachdem Knoblauch »durch die Organe der Staatssicherheit festgesetzt« wurde<sup>815</sup>, die Kulturabteilung im Dresdner RdB von dessen »Verstöße[n] gegen die Lizenzverordnung« erfuhr.<sup>816</sup> Auch an der weiteren »Betreuung« dieses »Falles« scheint der MfS mitgearbeitet zu haben: Knoblauch wurde zwar frühzeitig aus der Haft entlassen und konnte einen Neuantrag auf seine Konzertveranstalterlizenz stellen<sup>817</sup>. Diese wurde ihm aber im März 1957 vom RdB Dresden aus dem offiziellen Grund verwehrt, es gebe dafür keinen Bedarf.<sup>818</sup>

---

810 Bezirksleiter DKGD Dresden Brandes, Referat vor den Mitarbeitern der DKGD, o.D. [1955], in: Ebd., Bl. 2.

811 Tompkins 2013, S. 221.

812 RdB Dresden, Stellvertreter des Vorsitzenden (Sieber) an Bezirksgericht, Strafsenat Karl-Marx-Stadt, »Betr.: Aussagegenehmigung für den Kollegen Gottfried«, 20.2.56, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6654, o.P.

813 Rabowsky an RdB, Stellvertreter des Vorsitzenden (Sieber), 16.1.56, in: Ebd.

814 Weiterführende Recherchen in der BstU wären hier nötig.

815 MfK, HA Darstellende Kunst (Netzker) an RdB Dresden, Abt. Kultur, 27.5.55, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6654, o.P.

816 RdB Dresden, Abt. Kultur (Richter) an den Stellvertreter des Vorsitzenden (Sieber), »Stellungnahme der Abteilung Kultur zur Tätigkeit der Konzertdirektion Knoblauch, Dresden«, 18.8.55, in: Ebd.

817 Knoblauch an RdB Dresden, Abt. Kultur, »Betr.: Antrag auf meine Neulizenzierung als Konzert- und Gastspiellleitung«, 30.11.56, in: Ebd.

Auch die SED war sowohl an der Entscheidung beteiligt, den Konzertdirektionen Knoblauch und Rabowsky ab Februar 1956 keine Lizenz mehr auszuhändigen<sup>819</sup>, als auch bei der Auflösung der Konzertdirektion Lorz im Juli 1958.<sup>820</sup> Diese letzte noch verbliebene private Konzertdirektion, welche 1957 eine erfolgreiche Konzertreihe mit jazzaffiner TUM organisiert hatte (»Spielt die Blues für mich«), stand nach Einschätzung des RdB dem »Arbeiter- und Bauernstaat loyal gegenüber«. Außerdem werde Lorz »seinen Verpflichtungen, sowohl in steuerlicher Hinsicht, wie auch als Arbeitgeber gerecht«.<sup>821</sup> Aus diesen offiziellen Gründen durfte er als einzige verbliebene private Konzertdirektion in Dresden noch bis 1958 tätig sein und es wurde ihm und seinen Mitarbeitern eine anschließende Tätigkeit in der lokalen DKGD garantiert.<sup>822</sup> Inoffiziell scheinen außerdem private Kontakte von Lorz im Berliner MfK förderlich für seine privilegierte Stellung gewesen zu sein.<sup>823</sup>

Aber auch mit dem Verbot der privaten Konzertdirektionen änderte sich im Dresdner TUM-Feld wenig, nur dass jetzt die übrig gebliebene DKGD mehr noch als schon zuvor als kulturpolitischen Zielscheibe erhalten musste: Es kam immer wieder zu Kritik durch Akteure aus dem MfK, dem FDGB und dem RdB, aber auch von den Musikern, die mit der DKGD Verträge abschlossen.<sup>824</sup>

## Fazit

An der Funktionsweise des sächsischen Volksbildungsministeriums wie auch dessen Nachfolgers, der Bezirksverwaltung Dresden, lässt sich ebenfalls gut der Wickesche »informelle Systemzusammenhang« verdeutlichen. Im Fall des Berufsausweises wie auch der privaten Konzertdirektionen war das von Wicke erwähnte Gegeneinander-Arbeiten der Institutionen weit verbreitet. So galten in der unmittelbaren Nachkriegszeit je nach Land und Bezirk un-

818 RdB Dresden, Stellvertreter des Vorsitzenden (Sieber) an Knoblauch, »Bezug: Ihr Antrag auf Neulizenzierung als Konzert- und Gastspielführung«, 11.3.57, in: Ebd.

819 RdB Dresden, Abt. Kultur (Richter), »Aussprache in der SED-BL, Abt. Kultur [...], Beschluß der Schließung der privaten Konzertdirektionen Knoblauch und Rabowsky Dresden zum 31.1.56«, 20.12.55, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6656, o.P.

820 Siehe eine Besprechung des RdB Dresden (Richter) u.a. mit Os Forker, Leiter der Kulturabt. der SED-BL Dresden am 4.6.58, in: Ebd.

821 RdB Dresden, Abt. Kultur, »Charakteristik über Herrn Herrmann Lorz«, 13.1.56, in: Ebd.

822 RdB Dresden, Abt. Kultur (Richter), »Aussprache am 21.5.58 mit der Hauptdirektion der DKGD, Grifaton«, 6.6.58, in: Ebd.

823 RdB Dresden, Abt. Kultur (Richter), Aktenvermerk über eine private Verbindung von Lorz zur Rößler, MfK, *HA Kulturelle Massenarbeit*; »Sollte das zutreffen, wäre die Aussage der Frau Knoblauch, Konzertdirektion Dresden, »sie wäre eben zu selten in Berlin gewesen, sonst hätte sie auch die Lizenz behalten können, und das wäre ihr Pech gewesen«, berechtigt.«, 31.1.56, in: Ebd.

824 O.A. [DKGD, BS Dresden, Brandes], »Referat vor den Mitarbeitern der DKGD, Bezirksstelle Dresden, unter Anwesenheit der Mitglieder des künstlerischen Beirates und der Brigade des Staatsapparates«, o.D. [1956], in: SächsHStA Dresden, SED-BL Dresden (11857), IV/2.9.02 Nr. 50, o.P.

terschiedliche Regeln für den Tanzmusiker. Und das Procedere zum Berufsausweis zeigt anschaulich, wie groß die Macht der einzelnen Bezirke wie auch der Gewerkschaft war, wenn es um die Einflussnahme auf die staatliche Gesetzgebung ging. Die »informelle« Entscheidungsgewalt einzelner Akteure, wie des Regierungsrates Gottfried, scheint jedoch der Bevölkerung nicht bewusst gewesen zu sein. Keiner der von mir interviewten und damals aktiven Musiker beispielsweise erinnert sich an ihn, obwohl dieser in den Akten die gute Zusammenarbeit und Förderung einzelner Kapellen, wie der *Dresdner Tanzsinfoniker*, hervorgehoben hatte. Stattdessen ist die Erinnerung an einen monolithischen Staatsapparat und dessen »sinnfreie« Gesetzgebung noch sehr präsent. So muss der tatsächliche Einfluss einzelner staatlicher Akteure auf das TUM-Feld relativiert werden. Es könnte ja sein, dass die Aktenvorgänge nur als Rechtfertigung für den Vorgesetzten oder die Partei gedient haben.

#### 4.4. Die Strategien des FDGB im jazzaffinen TUM-Feld

Bei der ganzen Diskussion um die »sozialistische Tanzmusik« spielte auch der Kampf um gute Marktpositionen im Musikfeld eine Rolle, »wirtschaftliche Eigeninteresse[n] in einem Feld, wo für DDR-Verhältnisse sehr viel Geld abzuräumen war«.<sup>825</sup> Auch wenn in den Nachkriegsjahren die Musiker noch nicht so viel verdienten, wie das auf spätere Jahrzehnte bezogene Zitat Peter Wickes nahelegt, so muss doch der Musikerberuf viele vor allem junge Leute angezogen haben (wie auch schon nach dem 1. Weltkrieg<sup>826</sup>). Das legen zumindest Zeitzeugenberichte nahe, die immer wieder das überwältigende Angebot an Livemusik in der Nachkriegszeit betonen.<sup>827</sup> Auch in den Dresdner Akten ist dieser Überfluss dokumentiert. Von Seiten des Kultur- und Arbeitsamtes versuchte man auf die »Flut« von Musikern zu reagieren, indem man die Tätigkeit der Konzertdirektionen einschränkte, eigene Programme organisierte und das öffentliche Musizieren von einer staatlichen Prüfung abhängig machen wollte. Die Gewerkschaft wehrte sich gegen diese Beschränkungen, wenn es um ältere Musiker ging, befürwortete sie aber in Bezug auf »Nebenberufler« und Schülerbands, die sie als Konkurrenz empfand. Im folgenden möchte ich diesen Konflikt, in dem die Gewerkschaft (FDGB) und die Jugendorganisation der SED (FDJ) eine Hauptrolle

---

825 Bratfisch 2005, S. 36.

826 Schröder 1990, S. 200.

827 Drechsel 2011, S. 28.

spielen, näher beschreiben. Auch werde ich auf die berufliche Situation der TUM-Musiker in den unmittelbaren Nachkriegsjahren eingehen.

Von Spitzenorchestern wie dem Berliner Rundfunk- und Tanzorchester abgesehen, die für ein Konzert in Dresden pro Mann 230 DM bezahlt bekamen<sup>828</sup>, verdiente ein freiberuflicher Musiker um 1950 im Monat durchschnittlich 300 DM, wenn er die Möglichkeit hatte, mindestens an drei Tagen in der Woche zu spielen.<sup>829</sup> Damit lag sein Gehalt 25 Prozent unter dem Lohnniveau eines festangestellten Musikers. Dieser verdiente nach Tarif ungefähr 400 DM im Monat, mit einem dienstfreien Tag in der Woche und zwölf Tagen Urlaub.<sup>830</sup> Die Gehälter der TUM-Musiker waren ähnlich denen der klassischen Musiker, von den Spitzenorchestern mit eigenem Tarifvertrag abgesehen.<sup>831</sup> Damit verdienten die Musiker 30-50 Prozent weniger als vor dem Kriegsende.<sup>832</sup> In den folgenden zehn Jahren sollte das Gehalt zwar um 50 Prozent steigen, wegen der Währungsreform und der staatlichen Stützung der Preise lässt sich aber schwer sagen, ob diese Steigerung fühlbar war.<sup>833</sup> Ein durchschnittlich guter TUM-Musiker bekam in der Weimarer Republik etwas weniger Lohn als ein Handwerker, ein ähnliches Verhältnis ist auch für die Zeit nach 1945 anzunehmen.<sup>834</sup> An dem geringen Verdienst hat sich bis heute nichts geändert.<sup>835</sup>

Einen guten Einblick in die Beschäftigungslage der Musiker nach dem Kriegsende gibt eine Statistik des Dresdner Arbeitsamtes, nach der innerhalb einer Woche zirka 200 Musiker vermittelt wurden.<sup>836</sup> Davon waren die meisten kurzfristige Engagements. Es ist davon

---

828 Laut der Konzertdirektion Hoppe verlangte das RTB ursprünglich 18 000 DM (zuzüglich Spesen) für ein Konzert, was für jeden der 43 Musikern dieser Kapelle zu einer Gage von 420 DM pro Abend geführt hätte. Die Konzertdirektion handelte schließlich auf 10 000 DM pro Abend herunter, mit der Zusage, 5 Tanzabende mit dieser Kapelle zu veranstalten. Wahrscheinlich ist auch, dass nicht alle Musiker dieselbe Gage bekamen: Besonders gute Solisten und der Leiter wurden bestimmt besser entlohnt, wie auch Extrakosten für Notenmaterial o. ä. in der Gesamtforderung enthalten gewesen sein könnten. Siehe: KD Hoppe an Dez. VB, Kulturst. (Heidenberger), 30.12.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.2.13), Sign. 154, Bl. 129 und Werner Josh Sellhorn, *Jazz. DDR. Fakten*, Berlin 2005, S. 24.

829 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden an BL der SED, Abt. Kunst und kulturelle Massenarbeit, »Betr.: Beantwortung der Fragen zur Analyse über die Situation auf dem Gebiet der Kunst im Bezirk Dresden«, 21.10.53, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 940, o.P.

830 Wilhelm Gallas, »Der neue Tarifvertrag gilt«, in: *Das Notenpult* 7/1949, S. 109.

831 Dresdner Philharmonie, GMD Gerhart Wiesenhütter, an RdS, Dez. VB, »Monatlicher Haushaltsplan ab 1.4.46«, o.D. [1946], in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 94, Bl. 89.

832 RdS, Dez. VB (Rentzsch) an den Oberbürgermeister der Stadt Leipzig (Holtzhauer), 17.4.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 128, Bl. 15.

833 Staatstheater Dresden, »Personal- und Vergütungsliste Spielzeit 1956/57, Stichtag 31.8.1956«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.13), Sign. 80, o.P.

834 Schröder 1990, S. 228.

835 Laut einer Statistik der Künstler-Sozialkasse verdiente ein selbstständiger Musiker im Jahr 2017 durchschnittlich 1000 Euro im Monat. Vgl. <http://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html>, zuletzt eingesehen am 24.5.2018.

836 RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit, »Arbeitsvermittlungsstatistik [...] für die Zeit vom 17.-22.12.45«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 52, Bl. 86.

auszugehen, dass viele Musiker einen festen Vertrag mit der Gaststätte oder dem Varieté-Unternehmen hatten, wo sie regelmäßig spielten, wie zum Beispiel die Kapelle von Armin Pilz, welcher 1949 mit seinen neun Musikern zeitweise im Gasthof Blasewitz angestellt war.<sup>837</sup> Im Dezember, wenn viele Betriebe Weihnachtsfeiern veranstalteten, konnte es passieren, dass »trotz Heranziehung von Kräften aus der Umgebung« und Beschäftigung von »Nebenberuflern« der Bedarf nicht gedeckt werden konnte.<sup>838</sup> Die meiste Zeit des Jahres aber war die Konkurrenz hart. Nur so erklären sich die immer wiederkehrenden Beschwerden der Gewerkschaft, die Kapellen der FDJ (vor allem die größeren) würden den Musikkapellen, die durch das Arbeitsamt betreut werden, Konkurrenz machen und ihnen »Stellung und Brot« wegnehmen.<sup>839</sup> Auch zeitgenössische Berichte aus Berlin zeugen von einer großen Arbeitslosigkeit unter Musikern in dieser Zeit.<sup>840</sup>

Seit der Jahrhundertwende waren die »Nebenberufler« zu einer ernsten Konkurrenz für die hauptberuflichen Musiker geworden, denn sie hatten meist noch einen Hauptberuf und konnten es sich deshalb leisten, auch für geringere Gagen zu spielen.<sup>841</sup> Die vermehrte Anstellung von jungen Leuten führte dann in den 1920er Jahren zu Protesten älterer Musiker gegen diese Schieflage der Beschäftigungsverhältnisse. Eine Kritik aus dem Jahr 1925 lässt sich auch auf die folgenden 30 Jahre anwenden: Die Bevorzugung junger Musiker seien »Brutalitäten, die möglich gemacht wurden, da man einer hemmungslosen Jugend, die daran gewöhnt wurde, Musik nur noch mit den Füßen zu empfinden, das Werturteil über Musik und Musiker überließ.«<sup>842</sup>

Nach 1945 mag auch die Befreiung der »Kulturschaffenden« vom Arbeitseinsatz in den Ruinen dazu geführt haben, dass sich mehr Menschen als Musiker selbstständig machten. Jedenfalls wurde das von Seiten des FDGB vermutet und auf Musikerprüfungen gedrängt.<sup>843</sup> Auch ist es wahrscheinlich, dass aus dem Krieg zurückgekehrte Männer wegen Arbeitsunfähigkeit sich neue Berufe suchen mussten (laut einer Statistik des Dresdner Arbeitsamtes aus dem Jahr 1946 waren nur 283 von 3.511 Männern voll einsatzfähig).<sup>844</sup> Dem

837 Anonymus, »Hinter den Dresdner Notenpulten«, in: *Das Notenpult* 3/1949, S. 44.

838 Arbeitsamt Dresden, Hauptamt (Hofmann), »Situationsbericht des Arbeitsamtes Dresden für den Monat Dezember 1946«, 24.12.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 53, Bl. 37.

839 RdS, Dez. VB (V/Ri.), »Besprechung zwischen Frau Heidenberger, Frä. Schiemann, Herrn Voigt und dem Vertreter des FDGB, Herrn Barsch über Festsetzung von Richtlinien betreffend Lebensmittelkarteneinstufung«, 25.3.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 90, Bl. 27.

840 *Das Notenpult* 8/49, S. 126.

841 Schröder 1990, S. 200.

842 Schröder 1990, S. 234.

843 LRS, MfA an den Rat der Stadt Dresden, »Betr.: Registrierung und Arbeitsvermittlung der Kulturschaffenden«, 14.10.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 90, Bl. 30f.

844 Arbeitsamt Dresden, Hauptstelle (Hofmann), »Arbeitslose im Stadtgebiet Dresden am 31. Mai 1946«, 3.6.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. Wirtschaft und Arbeit (4.1.8), Sign. 53, Bl. 13.

FDGB war es also nur Recht, wenn vom Kulturamt und dem RdB die Einführung der Berufsausweispflicht für alle Musiker forciert wurde. 1948 war es in Sachsen soweit, auch die »Nebenberufler« benötigten einen »Nebenberufsausweis«.<sup>845</sup> Die Gewerkschaft stellte sie aus, nachdem eine Kommission, in denen auch Kapellenleiter saßen, die Musiker geprüft hatte.<sup>846</sup>

Man kann in diesem Zusammenhang die Kritik des FDGB-Ortsvorstandes Rolf Figelius<sup>847</sup> an einem Kapellenwettstreit der FDJ (1949) entweder als übliche moralische Verurteilung der jazzaffinen TUM lesen. In Bezug auf die Konkurrenz der FDJ-Kapellen kommt sie aber auch einer Denunziation nahe.<sup>848</sup> Figelius erwähnt, dass »fast nur zwischen 14- und 16-Jährige« zu »ungekonnt seichte[r] Kaffeehausmusik« getanzt hätten. »In der Nähe des Tanzlokals« sah er »einige Jungen und Mädels Arm in Arm, bei Regenwetter ohne Mantel, aus den Dobritzer Anlagen kommend, ob Junge oder Mädel, mit Zigarette im Mund«. Und resümiert:

»Solch ein trauriges Bild zwingt einen klar denkenden Menschen zu ernsten Bedenken. Wäre es gerade jetzt in der Weihnachtszeit nicht besser, die Jugendlichen unter unseren Mitmenschen befaßten sich in Heimabenden mit Bastelarbeiten z. B. für Verwendung der Volkssolidarität um bedürftige Kinder zu beschenken etc. [...] wie schön könnten gerade die Musikgruppen wertvolle Studien in der Musik betreiben, sich mit unseren Zeitgenossen und darüber hinaus mit den großen Klassikern auseinandersetzen.«<sup>849</sup>

Die Konkurrenz der FDJ-Kapellen wurde 1949 weiter eingeschränkt, indem vom Kulturamt Richtlinien für Jugendtanzveranstaltungen erlassen wurden. Darin wurde betont, dass »das Niveau der FDJ-Tanzveranstaltungen nicht den Anforderungen einer fortschrittlichen Jugendorganisation entspricht.«<sup>850</sup> Die neuen Regelungen, »gedacht zur Hebung des kulturellen Niveaus der Jugend und zur Werbung von Jugendlichen, zu Entspannung, Freude und Frohsein«, legten den jungen TUM-Musikern finanzielle Beschränkungen auf. Sie

---

845 LRS, MfV, Abt. Kunst und Literatur an die VB-Ämter Dresden u.a., 7.4.48, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 115, Bl. 43.

846 FDGB, Gewerkschaft 17 (Siebert), »Protokoll über die Sitzung der Prüfungskommission der Sparte »Musik« am 25. August 47«, 26.8.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 156, Bl. 44.

847 Schauspieler, \*1917.

848 Die hier von Figelius kritisierte FDJ-Tanzkapelle der Jugendgruppe Reick wurde daraufhin verboten. Siehe: RdS, OB (Kr./M.) an FDGB, OV (Figelius), »Bezug Tanzveranstaltungen der FDJ«, 25.1.50, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. OB (4.1.4), Sign. 185, Bl. 121.

849 FDGB, OV Dresden (Figelius) an MfV, Dez. VB, Oberbürgermeister und FDJ KV, »Betr.: Jugendarbeit der FDJ«, 5.12.49, in: Ebd., Bl. 130.

850 RdS, Dez. VB, Referat Jugendschutz, »Monatsbericht für August 1949«, 29.8.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 277, Bl. 213.



durften nicht mehr als 300 Karten verkaufen (und auch nicht öffentlich). Sie sollten für eine kulturelle Umrahmung sorgen (»Volkstänze, Kurzszenen«) und es durften keine Spirituosen ausgeschenkt werden. Die Mitglieder der Kapelle durften kein eigenes Gewerbe führen, ebenso wie keine eigene Kasse. Der Großteil des Lohnes ging an die Grundeinheit der FDJ und die Auftritte wurden vom Kreisvorstand, Abteilung Kultur und Erziehung vermittelt.<sup>851</sup> Auch bekamen die FDJ-Mitglieder keine TUM-typischen Instrumente (wie Saxophone) zugeteilt<sup>852</sup>, sondern Akkordeons, Schalmeyen, Fanfaren, Trommeln, Mandolinen und Orchesterharmonikas.<sup>853</sup>

Bei der Wahrung der Rechte seiner Mitglieder wurde der FDGB immer öfter auch vom Staat behindert, der paradoxerweise den Markt verschärfte. Er schaffte die Einschränkungen für »Nebenberufler« wieder ab (die benötigten »Tagesspielausweise«) und rügte Behörden wie das Dresdner Kulturstadtamt, wenn es zu viele Ordnungsstrafen an »Nebenberufler« verteilte. Es entstünde nach Ansicht des Kulturministeriums 1956 die »Möglichkeit von Fehlentscheidungen«, wenn »in einigen Fällen [...] auch dann bestraft [wurde], wenn trotz Verletzung der Anordnung echte Bedürfnisse der Bevölkerung befriedigt wurden.«<sup>854</sup> Zwar gab es manchmal zu wenige Berufsmusiker an Sonntagen und Feiertagen<sup>855</sup>, statistisch gesehen spielten aber (1955) in Dresden nur 100 Musiker täglich, 140 zweimal und mehr in der Woche, und 130 bis 140 waren arbeitslos.<sup>856</sup> Auch das Desinteresse der lokalen staatlichen Institutionen am Schicksal der Musiker erschwerte die Arbeit des FDGB. 1951 beschwerte sich der Dresdner Landesvorstand, dass die Arbeitsämter nicht, wie vorgeschrieben Berufsmusiker bevorzugt vermitteln würden, dass die Polizei die Tanzveranstaltungen zu selten kontrollieren würde und dass es generell an der Zusammenarbeit mit der Landesregierung mangle.

Die anhaltende Konkurrenz (unter anderem durch die vielen zerstörten Tanzsäle in Dresden)<sup>857</sup> wird ein Grund dafür gewesen sein, dass vom FDGB auch immer wieder Be-

851 FDJ, KV Dresden, Sekretariat, »Richtlinien zur Durchführung von Jugendtanzveranstaltungen der FDJ im Kreisverband Dresden«, o.D. [vor 1.9.49], in: Ebd., Bl. 21.

852 FDJ BL Dresden, Abt. Agit. Prop., an die Fachschule für Feinmechanik Glashütte, 12.10.53, in: SächsHStA Dresden, FDJ BL/SL Dresden (12484), Sign. 970, o.P.

853 FDJ BL Dresden, Sekretariat (Sche.) an Zentralrat der FDJ Berlin, Sekretariat, Musikinstrumentenvorschlagsliste Bezirk Dresden, 25.10.52, in: SächsHStA Dresden, FDJ BL/SL Dresden, Sign. 1376, o.P.

854 MfK (Pischner) an RdB, Abt. Kultur, »Betr.: Anordnung über die Ausübung von Unterhaltungs- und Tanzmusik« 14.12.56, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 124, o.P.

855 RdB, Abt. Kultur (Gottfried) an MfK, HA Musik, »Betrifft: Lage auf dem Gebiet der Tanzmusikausübung«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

856 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden, »Protokoll der 6. Sekretariatssitzung am Freitag, dem 26. 4. 1957«, 27.4.57, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 929, o.P.

857 FDGB-LV Sachsen, »Diskussionsbeitrag anlässlich der gemeinsamen Sitzung der LRS mit dem FDGB, seinen IGs und Gewerkschaften«, 1.3.51, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Landesvorstand Sachsen

mühungen ausgingen, neben den »Nebenberuflern«<sup>858</sup> auch andere hauptberufliche Kapellen am Arbeiten zu hindern, beispielsweise indem man deren politische Einstellung ins Feld führte. Die 1951 noch immer nicht in der Gewerkschaft organisierten Kapellen beispielsweise wurden vom Dresdner Landesvorstand des FDGB diffamiert, indem man ihnen eine fehlende »Bewusstseinsbildung« im sozialistischen Sinne attestierte.<sup>859</sup> Für den Entzug des Berufsausweises war auch Ende der 1950er noch die gewerkschaftliche Beurteilung der betreffenden Musiker ausschlaggebend, zusammen mit dem »Einvernehmen der SED-Stadtleitung (Abt. Kultur)«. <sup>860</sup> Und die Prüfungskommissionen bestanden aus Musikkollegen konkurrierender Kapellen.<sup>861</sup>

Der FDGB führte außerdem eigene Kontrollen in Tanzgaststätten durch und zeigte TUM-Musiker an, die ohne Ausweis spielten oder nicht den kulturpolitischen Forderungen entsprachen. Wenn es stimmt, dass in Dresden in dieser Zeit noch »alte Arbeiterveteranen das Sagen im FDGB hatten, die sich mehr an den Wünschen der Mitgliederbasis als an kulturpolitischen Forderungen orientierten«, dann kann die Anzeige von Musikern auch als Ausschaltung lästiger Konkurrenz interpretiert werden.<sup>862</sup> Denn immer wieder beschwerte sich der FDGB beim Dresdner Kulturamt, dass zu wenig Kontrollen von Tanzkapellen im Stadtgebiet durchgeführt würden und zu viele Musiker ohne Berufsausweis beziehungsweise »kulturpolitisch fragwürdige Stücke« spielen würden. Der FDGB achtete auch darauf, dass seine Verbotsanträge zügig durchgeführt wurden: 1958 beschwerte er sich, dass ein Verbotsantrag (wegen den bekannten moralischen Argumenten, »westlichem Repertoire« und angeblich fehlendem technischem Können, das durch »extreme Lautstärke aus-

---

(12464), Sign. 425, o.P.

858 »Es geht nicht an – und die Gesetze der DDR geben uns die Möglichkeit, dagegen zu wirken, – daß FDJ-Kapellen für öffentlichen Tanz gegen Entgelt und sogar tarifliche Unterbietung spielen; noch dazu spielen wenn andererseits in derselben Ortschaft gute Berufsmusiker vorhanden sind, die diesen Spieauftrag zur Erhaltung ihrer Existenz dringendst benötigen.« siehe: FDGB-LV Sachsen, »Diskussionsbeitrag anlässlich der gemeinsamen Sitzung der LRS mit dem FDGB, seinen IGs und Gewerkschaften«, 1.3.51, in: Ebd.

859 FDGB-LV Sachsen, »Diskussionsbeitrag anlässlich der gemeinsamen Sitzung der LRS mit dem FDGB, seinen IGs und Gewerkschaften«, 1.3.51, in: Ebd.

860 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler, Hänselmann) an RdB Dresden, Abt. Kultur, »Betrifft: Antrag auf Verbot des Laienanzorchesters Tanz-Cometen«, 13.9.58, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 959, o.P.

861 Beispielsweise die Prüfungskommission der Sparte Musik vom 25.8.47: u.a. die Kapellenleiter Bolislaw Richter, Hans Brandt, Rudi Hohler, Hans Novak und Horst Wolf, siehe: FDGB, Gewerkschaft 17 (Siebert), »Protokoll über die Sitzung der Prüfungskommission der Sparte »Musik« am 25. August 47«, 26.8.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 156, Bl. 44.

862 Sebastian Simsch, »...was zeigt, daß Sie ideologisch zurückgeblieben sind«. Personelle Grenzen der frühen DDR-Diktatur am Beispiel der FDGB-Funktionäre in und um Dresden, 1945 – 1951«, in: Peter Hübner (Hg.), *Eliten im Sozialismus. Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Köln 1999, S. 252.

geglichen« werde) schon drei Monate beim RdB liege und noch immer nichts passiert sei.<sup>863</sup>

Auch wenn zeitweise viele Musiker Mitglieder der Gewerkschaft gewesen sind und sich zum Teil auch in Leitungspositionen engagierten, wie der Schlagzeuger der DTS Siegfried Ludwig<sup>864</sup>, so machte sich doch schnell Enttäuschung breit, da die Bemühungen des FDGB nicht zu einer generellen Verbesserung der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Basis führten, zu sehr waren entsprechende Gesetzesentscheidungen von Forderungen des MfK oder der SED abhängig.<sup>865</sup> Die DTS beispielsweise traten Ende der 1950er »geschlossen« aus dem FDGB aus.<sup>866</sup>

#### 4.5. Der staatliche Rundfunk und westliche Sender

Dem Rundfunk kommt als Akteur im Dresdner Musikleben eine besondere Bedeutung zu. Er war das Hauptmedium der deutschen Bevölkerung im ersten Nachkriegsjahrzehnt. Viele Fans, aber auch »durchschnittliche« Musikkonsumenten des in dieser Arbeit untersuchten Zeitraums, betonten die Relevanz des deutschen, und vor allem ausländischen Rundfunks für ihre musikalische Sozialisation.<sup>867</sup> Zwar handelt es sich beim Rundfunk nicht um einen lokalen Akteur wie beispielsweise der RdS, sondern um eine überregional wirkende Instanz. Die in Form des *Dresdner Senders* und seines langjährigen musikalischen Leiters Hans-Hendrik Wehding aber wiederum eine sehr reale Mäzenatenfunktion im Dresdner Musikleben spielte. Im Medium Rundfunk realisierte sich am eindringlichsten die Glokalisierung, also die Einbindung der internationalen Musikindustrie in den lokalen musikalischen Alltag. Am Beispiel des Rundfunks zeigt sich auch am stärksten die Abhängigkeit beider deutscher Staaten voneinander, oder auch das Eingebundensein des ostdeutschen Musikfeldes in einen internationalen Markt. Durch die ungehinderte Empfangbarkeit der Radiosender über alle Grenzen hinweg waren die ostzonalen Rundfunkinstanzen gezwungen, um die Hörer zu buhlen. Sie mussten die gleiche Musik (und idealerweise in größerem Umfang) wie die westzonalen Sender spielen, um die Hörer »bei der Stange zu halten« und

---

863 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler) an RdB Dresden, Abt. Kultur (Heyde), 8.12.58, in: SächsHStA Dresden, FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (12466), Sign. 959, o.P.

864 RdB, Abt. Kultur (Go[ttfried]), »Besuch des zweiten Tages der Bezirksdelegierten-Konferenz der Gewerkschaft Kunst Dresden am 22.4.53«, 28.4.53, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6659, Bl. 1.

865 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 37.

866 RdS, Abt. Kultur (Tränkner), »Bericht über die Beratung der Programmkommission«, 26.9.57, in: Stadtarchiv Dresden, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 131, o.P.

867 Stellvertretend Drechsel 2011, S. 9.

die von ihnen geforderte Propaganda unter die Leute bringen zu können. Dieser Umstand mündete in einen langwierigen Disput zwischen dem staatlichen Rundfunk der DDR und kulturpolitischen Instanzen wie dem MfK. In dieser Hinsicht möchte ich Michael Rauhut zustimmen, wenn er den Rundfunk »als Paradebeispiel für die DDR-typische Kluft zwischen Intention und Wirklichkeit« beschreibt, durch die »die Utopie ideologischer Vorgaben« »von pragmatischen Zwängen relativiert und überdeckt« wurde.<sup>868</sup>

In diesem Kapitel will ich den Einfluss des Rundfunks auf das lokale Dresdner Musikfeld schildern. Dabei werde ich zuerst auf die überregionalen und internationalen Sender zu sprechen kommen, welche in Dresden empfangen werden konnten, um dann den *Dresdner Sender* in Bezug auf seine Position und seine Strategien im Musikfeld näher zu betrachten.

### **Das Hörverhalten der Bevölkerung**

Da quantitative Sozialwissenschaft in der DDR offiziell erst ab 1956 betrieben wurde<sup>869</sup> und die Interpretation dieser Daten quelleneditorische Schwierigkeiten in sich birgt, lässt sich über die Mediennutzung der DDR-Bevölkerung in den unmittelbaren Jahren nach 1945 wenig Verallgemeinerndes sagen. Das trifft auch auf die Nutzung westlicher Sender zu, welche ja das wichtigste Medium für die Etablierung des »Jazz« und der jazzaffinen TUM im bürgerlichen Kanon waren.<sup>870</sup> Die Empfangbarkeit lässt sich zumindest ungefähr berechnen, vorausgesetzt man kennt die Sendestärken der Stationen und zieht physikalische Berechnungen hinzu. Über die lokale Rezeption aber lassen sich nur Teilaussagen treffen.

Im westlichen Deutschland bestand in den 1950er Jahren der propagandistisch geprägte *common sense*, die westlichen Sender seien im Osten beliebter als deren eigene.<sup>871</sup> Diese Sicht wurde auch durch Befragungen von »Republikflüchtlingen«, Besuchern und Hörerbriefen genährt. Diese erbrachten, dass beispielsweise 1953 54-78 Prozent der DDR-Bürger den RIAS bevorzugten – hauptsächlich wegen der Nachrichten (48 Prozent), aber auch

---

868 Michael Rauhut, »Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR«, in: Ulf Scharlau (Hg.), *Wenn die Jazzband spielt... Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk*, Berlin 2006, S. 101.

869 Konrad Dussel, *Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923 – 1960)*, Potsdam 2002, S. 111.

870 Stellvertretend für die damaligen Jazzenthusiasten: Lange 1996, S. 191.

871 Dussel 2002, S. 117.

wegen der Musik (22 Prozent).<sup>872</sup> Auf jeden Fall war das Hören von Westsendern in der DDR nicht verboten, ja »in der Frühzeit selbstverständlich«, so Konrad Dussel, der den Abdruck westlicher Sendeprogramme in östlichen Zeitschriften als Beweis anführt.<sup>873</sup> Diese Westorientierung wurde auch durch die mangelhafte Sendetechnik gefördert: Die drei DDR-Programme konnten noch 1957 nur auf 61 Prozent des Staatsgebietes empfangen werden. Laut Umfragen in der Bevölkerung wurden beispielsweise der Leipziger und Dresdner Sender in Dresden seltener gehört als der RIAS, auch weil sie oft von Radio Moskau überlagert wurden.<sup>874</sup> Was den Musikanteil betrifft, lag er in allen drei sozialistischen Programmen im Jahr 1956 bei 60 Prozent<sup>875</sup>, wobei ein Großteil selbst produziert wurde und »nur ein sehr geringer Teil von Industrieschallplatten« kam, wie Konrad Dussel belegt. Das entsprach auch der Praxis in der BRD.<sup>876</sup> 1957 betrug die durchschnittliche Hörzeit in der DDR an den Werktagen 3,7 Stunden.<sup>877</sup> Bis mindestens 1954 wurde das Radio auch zu häuslichen Tanzabenden genutzt.<sup>878</sup>

### **Radiosender der BRD und aus Westeuropa**

Die Rundfunksender der westlichen Besatzungszonen spielten in den unmittelbaren Nachkriegsjahren ein ähnliches Programm wie der *Berliner Rundfunk* oder der MDR. Erst Mitte der 1950er Jahre muss ein Unterschied zu spüren gewesen sein, als im sozialistischen Rundfunk vermehrt Komponisten aus der DDR ihre Werke unterbringen konnten. Interpretiert man jedoch die fortdauernden Beschwerden staatlicher Institutionen der DDR über das sozialistische Rundfunkprogramm nicht nur als reflexartige kulturpolitische Losung, dürfte auch Ende der 1950er kein großer Unterschied im Musikprogramm beider deutscher Staaten bestanden haben.

Kurz nach Kriegsende waren jedenfalls die Gemeinsamkeiten noch signifikant. Auch in den westlichen Besatzungszonen mussten die Rundfunkinstanzen mit schlechtem oder fehlenden Material sowie ungenügender Technik auskommen. Auch mussten die Musikredakteure wie in der SBZ ihre bildungsbürgerlichen Strategien dämpfen, wollten sie ihr Publi-

---

872 Bernd Stöver, »Radio mit kalkulierte Risiko. Der RIAS als US-Sender für die DDR 1946 – 1961«, in: Klaus Arnold, Christoph Classen (Hg.), *Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR*, Berlin 2004, S. 216.

873 Dussel 2002, S. 249.

874 Abt. Presse und Funk an Amt für Information der DDR, Abteilung Rundfunk, 25.1.52, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4535, Bl. 4.

875 Dussel 2002, S. 266.

876 Dussel 2002, S. 283.

877 Dussel 2002, S. 120.

878 Dussel 2002, S. 124.

kum nicht an die Sender der Besatzungsmächte verlieren. Zum gewünschten Musikprogramm gehörten nicht nur aktuelle Hits jazzaffiner TUM US-amerikanischer Herkunft, sondern auch erfolgreiche TUM aus der NS-Zeit. Bis auf Märsche, Soldatenlieder und einzelnen indexierten Interpreten durften diese trotz der Zensur der Alliierten ja immer noch gespielt werden.<sup>879</sup> Dazu ein viel sagendes Zitat des ehemaligen Exilanten und Südwestfunk-Redakteurs Heinrich Strobel:

Da fällt mir eben ein, daß ich dieser Tage als EINZIGER [sic] im ganzen Radiohause von 400 Leuten einen erbitterten Kampf führte gegen das Spielen der größten Nazischlager aus der Kriegszeit – und natürlich vor den Ohren sämtlicher beteiligter Nationen ›total‹ unterlag. Man will ja die Hörer fangen, und da die Sender der US-Zone in dieser Hinsicht wahrhaft vorbildlich sind, so dürfen wir nicht zurückstehen.«<sup>880</sup>

## Der RIAS

Der RIAS war der wichtigste Sender für die westlichen Besatzungsmächte, wenn es um die propagandistische Beeinflussung der DDR-Bevölkerung ging. Das im Jahr 1950 erarbeitete »Strategiepapier 68« des US-amerikanischen *National Security Council* sah in der Rundfunkarbeit ein nützliches Utensil, um die »die Befreiung [der mittel- und osteuropäischen Staaten] vom Kreml« voranzutreiben. Mit der Gründung der USIA im August 1953 entstand auch ein eigenes Forschungsinstitut, das die »Propagandalinie« des Gegners analysieren und länderspezifische Programme entwickeln sollte.<sup>881</sup> Die RIAS-Programme wurden zum Teil in den *Voice-of-America*-Studios zusammengestellt, unter den Prämissen der »Constructive Subversion« und der »Magnettheorie«. Erstere sollte helfen, oppositionelle Stimmungen zu erzeugen und zu fördern, von letzterer erhoffte man sich neidische Blicke durch Berichte über den *american way of life* und das westdeutsche »Wirtschaftswunder«.<sup>882</sup>

In Dresden hörten ihn Anfang der 1950er fast 60 Prozent der Bevölkerung, so lautet zumindest das Ergebnis damaliger (nicht veröffentlichter) Erhebungen.<sup>883</sup> In diesen Jahren verdrängte er wahrscheinlich den *Berliner Rundfunk*, der bis dahin der Sender mit dem um-

---

879 Behr 1994, S. 35 (ohne Beleg).

880 Heinrich Strobel in einem Brief an Verwandte, Weihnachten 1947, in: Custodis / Geiger 2013, S. 103.

881 Stöver 2004, S. 209.

882 Stöver 2004, S. 211 und 213.

883 Abt. Presse und Funk an Amt für Information der DDR, Abteilung Rundfunk, 25.1.52, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4535, Bl. 4.

fangreichsten Programm war.<sup>884</sup> Landesweit, »bis jenseits der Oder-Neiße-Grenze«, war der RIAS aber erst ab Juli 1948 zu empfangen, und nur auf Kurzwelle. Mit dem Nachkriegsstandard Mittelwelle<sup>885</sup> war es dagegen schwieriger, in Dresden ein gutes Hörbild zu bekommen. Nach 1945 hatte man zwar in Berlin mit dem schrittweisen Aufbau der Sendestärke begonnen, von 0,8 KW (3/1947) bis 20 KW (6/1947). Ab diesem Zeitpunkt konnte der RIAS im Berliner Umkreis bis 75 km empfangen werden. Es folgte eine weitere Sendestation in Hof mit 20 KW (laut Kundler wurde deren Sendestärke im April 1950 auf 40 KW erhöht<sup>886</sup>), welche aber aufgrund ihrer geringen Stärke nicht bis Dresden reichte. Die Leistung des Berliner Senders wurde daraufhin im November 1948 auf 100 KW erhöht<sup>887</sup> (laut Kundler erst im Juli 1949<sup>888</sup>): das entsprach einer Reichweite von 139 bis 217 Kilometern<sup>889</sup>. Wahrscheinlich war damit der RIAS in Dresden schwach zu empfangen. Zeitzeugen berichten aber auch, dass der Sender in den 1950er Jahren in Dresden gestört wurde.<sup>890</sup>

Die im RIAS gespielte Musik dürfte in der Anfangszeit ähnlich der im *Berliner Rundfunk* gewesen sein. Die Dresdner Konsumenten hörten ihn auch nicht deswegen, sondern wegen der anders gewichteten Nachrichten. Was die Musikauswahl betraf, berichten ehemalige RIAS-Redakteure, dass ihnen bis in die 1960er Jahre hinein die Auswahl vorgeschrieben wurde<sup>891</sup>, es soll auch »schwarze Titellisten« gegeben haben, beispielsweise wenn in einem Song Kritik an den USA artikuliert wurde.<sup>892</sup>

## **AFN und *Voice of America***

Der Sender *American Forces Network* (AFN), der eigentlich für die in Europa stationierten US-amerikanischen Soldaten konzipiert worden war, gilt vielen deutschen Zeitzeugen als wichtigste Quelle ihrer musikalischen Sozialisation mit jazzaffiner TUM. In nahezu jedem Buch, das sich mit dem Musikleben der 1940er und 1950er in Europa beschäftigt, kann

---

884 Petra Galle, *RIAS Berlin und Berliner Rundfunk, 1945 – 1949*, Münster 2003, S. 235.

885 Dussel 2002, S. 128.

886 Herbert Kundler, *RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt*, zweite Auflage Berlin 2002, S. 109.

887 Galle 2003, S. 238.

888 Kundler 2002, S. 109.

889 Berechnung nach <http://www.wabweb.net/radio/frames/technikf.htm> (letzter Aufruf 24.5.2018).

890 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 10.

891 Ute Bönner, Gerald Endres, »Tanzmusik und Kalter Krieg«, *Sendung des MDR* vom 20.6.2006, 22.05-22.50 Uhr, 31.30 Minuten.

892 Wolfgang Rumpf, *Music in the Air. AFN, BFBS, Ö3, Radio Luxemburg und die Radiokultur in Deutschland*, Berlin 2007, S. 159.

man das nachlesen.<sup>893</sup> Da macht Dresden keine Ausnahme. Karlheinz Drechsel, der später zum einflussreichsten »Jazz«-Journalisten der DDR avancierte und in Dresden aufwuchs, erinnert sich, dass dort viel »angejazztes, aber wenig Jazz« im Programm lief.<sup>894</sup> Laut Drechsel konnte man ihn auf Mittelwelle aus München wie Frankfurt empfangen.<sup>895</sup> Die Sendequalität muss aber sehr schlecht gewesen – AFN »schwand dauernd«. Trotzdem gelang es auch vielen Dresdner Musikern, wie beispielsweise Theo Schumann, ganze Arrangements aktueller jazzaffiner TUM zu transkribieren.<sup>896</sup> Man konnte sich auch, wie der »Jazz«-Fan und begeisterte AFN-Hörer Ferry Felkl, eine eigene Antennenanlage konstruieren um den Empfang zu verbessern.<sup>897</sup>

Was Bernd Stöver als typisch für den RIAS der 1950er Jahre reklamiert, nämlich dessen propagandistisch angelegten Programme, konnte Anja Schäfers in Bezug auf den AFN nicht belegen: Er sei lediglich ein Sender für die amerikanischen Soldaten gewesen, freilich mit vielen ausländischen Hörern als »Zaungäste[n]«.<sup>898</sup> Der AFN wurde nach dem Krieg von Frankfurt und Berlin aus gesendet, laut Schäfers »mit leistungsstarken Sendern«: Sie erwähnt eine Sendeanlage in Weißkirchen (Taunus) mit 150 KW Stärke ab Juni 1951.<sup>899</sup> Aber selbst dieser bei Frankfurt gelegene Sender kann zu dieser Zeit in Dresden nur über Kurzwelle empfangen worden sein<sup>900</sup>, war also nicht allen Bürgern zugänglich. Die meisten besaßen nur die Möglichkeit, Mittelwelle zu empfangen, beispielsweise mittels einer »Goebbelsschnauze« (VE 301).<sup>901</sup> Der spätere »Blues-Pfarrer« und Freund von Reginald Rudolf, Theo Lehmann, konnte nach eigenen Aussagen in Dresden erst »Jazz« hören, als seine Eltern sich ein neues Radio angeschafft hatten. Erst dann hat er durch AFN den Blues kennengelernt, und zwar in der Montags-Sendung *Blues for Monday*, die von dem Frankfurter »Jazz«-Enthusiasten Günter Boas konzipiert wurde.<sup>902</sup>

Was den Musikanteil am Programm des AFN betrifft, war er während der 40er und 50er Jahre sehr hoch. Eine senderinterne Analyse aus dem Jahr 1955 spricht von 55 Prozent, davon wiederum 30 Prozent populäre Musik, 13 Prozent semi-klassische, 5 Prozent klassi-

893 Stellvertretend für viele Enthusiasten: Drechsel 2011, S. 30.

894 Drechsel 2011, S. 104.

895 Drechsel 2011, S. 30.

896 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 15.

897 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 9.

898 Schäfers 2014, S. 122 und 126.

899 Schäfers 2014, S. 122.

900 Nach Berechnungen der Website *wabweb.net*: 150KW hätten nur bis in die Entfernung von 330 km gesendet, Dresden liegt aber 440 km von Weißkirchen (heute zu Oberursel bei Frankfurt gehörend) entfernt. Siehe: <http://www.wabweb.net/radio/frames/technikf.htm> vom 24.5.2018.

901 Der VE 301 war mit 76 Mark halb so teuer wie vergleichbare Geräte und (für Diktaturen praktisch) ohne einen für den Empfang ausländischer Sender nötigen KW-Empfang ausgestattet. Siehe: Wicke 1998, S. 175.

902 Lehmann 2007, S. 71.



sche, 5 Prozent Country-, aber nur 1,2 Prozent *Progressive Music*, zu welcher der »Jazz« gezählt wurde.<sup>903</sup> Dieser geringe Anteil an Jazz im engeren (heutigen) Sinne führte dazu, dass schon Ende der 1950er Jahre über die europäischen Sender mehr davon konsumiert werden konnte als bei AFN.<sup>904</sup> Es waren also eher die frühen Nachkriegsjahre, in denen die Dresdner Hörer (trotz schlechter Sendequalität) über AFN die neuesten Entwicklungen im »Jazz« erfahren haben dürften: Ab 1952 spielte dort beispielsweise die Kapelle Joe Klimm (mit Joki Freund und Albert Mangelsdorff)<sup>905</sup> sowie Hans Koller mit Jutta Hipp<sup>906</sup> den ersten Cool Jazz in Europa.

Jede Musiksending und jeder Titel wurden bei AFN vorher geprüft, was die Ausstrahlung eines Hits um vier Wochen verzögerte, gemessen an der Platzierung in amerikanischen Hitlisten.<sup>907</sup> Für die Auswahl der Lieder wurden die amerikanischen Chartlisten möglichst umfassend übernommen, aber auf ihren »guten Geschmack« hin überprüft. Das heißt, es durften im Text zum Beispiel keine sexuellen Anzüglichkeiten oder Flüche vorkommen.<sup>908</sup> Bezeichnenderweise wurde der Anteil des Rock`n`Roll am Musikprogramm Ende der 1950er Jahre auf 25 Prozent limitiert.<sup>909</sup> Hiermit handelt es sich um einen weiteren Beleg für die These, dass die westeuropäischen beziehungsweise US-amerikanischen Radiosender, ebenso wie die Sender im Osten Deutschlands, das bildungsbürgerliche Credo der Volkserziehung verinnerlicht hatten.

Der Sender *Voice of America* (welcher 1942 seinen Betrieb aufnahm)<sup>910</sup> war im Gegensatz zu AFN ausschließlich für das Gebiet außerhalb der USA bestimmt, er konnte im Heimatland nicht empfangen werden. Dieser Umstand führte zu der grotesken Situation, dass der in Europa und Asien überaus bekannte und bei vielen »Jazz«-Fans aufgrund seiner ab 1955 laufenden »Jazz«-Sendung *Music USA: Jazz Hour* sehr beliebte Moderator Willis Conover in den USA kaum bekannt war. Für die der amerikanischen Sprache selten mächtigen Hörer wählte er einen extra langsamen Moderationsstil.<sup>911</sup> Außer dieser und anderer Musiksendungen brachte VoA Nachrichten in vier Sprachen, darunter auch eine deutsche

---

903 Schäfers 2014, S. 210.

904 Schäfers 2014, S. 321.

905 Jürgen Schwab (Hg.), *Der Frankfurt Sound – Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, 2. Auflage Frankfurt/M. 2005, S. 105.

906 Schwab 2005, S. 107.

907 Schäfers 2014, S. 211.

908 Schäfers 2014, S. 213.

909 Schäfers 2014, S. 225.

910 Alan L. Heil, *Voice of America. A History*, New York 2003, S. 5.

911 Heil 2003, S. 290.

Version.<sup>912</sup> Willis Conover und sein *Music USA* war in Dresden ebenfalls nur über Langwelle zu empfangen.<sup>913</sup>

## Die BBC

Das oben Gesagte trifft auch auf die BBC zu: Seit ihrer Gründung 1922 waren ideologische Faktoren wichtig für die Musikauswahl, und zwar »der Erziehungswunsch der Ober- und Mittelklassen gegenüber der Arbeiterschaft«, wie es Adrian Horn formuliert.<sup>914</sup> Wenn schon »Jazz« gesendet wurde, dann traditionellere Formen und kein moderner »Jazz«, wie Bebop oder »noisy, advanced Jazz« – beispielsweise von Stan Kenton.<sup>915</sup> Schon während des Krieges diente die BBC neben *Radio Hilversum* auf Kurzwelle den Dresdnern als reichlich sprudelnde Musikquellen, die »viel Swingendes« sendeten.<sup>916</sup>

## Radio Luxemburg

Dieser Sender spielte ab den späten 1950er Jahren eine bedeutende Rolle in Deutschland und Europa. Als private Institution konnte er es sich erlauben, auf den Erziehungsanspruch der Massen zu verzichten und sich konsequent der Vermarktung von Chartplatzierungen zu widmen. *Radio Luxemburg* war zwar schon 1931 in Frankreich als Langwellensender gegründet worden, hatte aber erst ab 1957 ein deutschsprachiges Programm im Portfolio.<sup>917</sup> In den Musiksendungen sei man »konsequent dem Massengeschmack gefolgt«, so Wolfgang Rumpf, indem man sich an »Verkaufslisten und Hitparaden« orientierte. Dabei sendete man anfangs »vor allem Schlager«.<sup>918</sup> Trotz oder gerade wegen diesem Schwerpunkt auf Unterhaltung statt Bildung erfolgte auch hier eine »innere Zensur«: Nach Rumpf wählten die Musikredakteure die zu spielenden Titel nach dem »ungeschriebenen Gesetz« aus, Themen wie Krieg, Sex, Kirche und Drogen nicht zuzulassen.<sup>919</sup>

---

912 Heil 2003, S. 37.

913 Drechsel 2011, S. 104.

914 Horn 2009, S. 66, Übersetzung von mir, S.B.

915 Horn 2009, S. 71.

916 Drechsel 2011, S. 103.

917 Irmgard Jungmann, *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln 2011, S. 151.

918 Rumpf 2007, S. 123.

919 Rumpf 2007, S. 158.

## **Der Bayrische Rundfunk**

Neben den Musiksendungen auf BBC, AFN, RIAS und *Radio Luxemburg* war auch die Sendung *Mitternacht in München* des *Bayrischen Rundfunks* (BR) für viele damalige Fans prägend, offenbar war sie aber ebenfalls nur über Kurzwelle zu empfangen.<sup>920</sup> Ab Dezember 1947 wurde sie dreimal wöchentlich gesendet, nachdem sie zuvor als *Midnight in Munich* auf AFN gelaufen war. Im Oktober 1950 nannte der BR sie in *Jazz um Mitternacht* um. Sie bekam nur noch einen wöchentlichen Sendeplatz, bis sie im Juli 1956 nochmals umbenannt wurde: Jetzt hieß die Sendung *Jazz-Journal*. Ihr Redakteur war von Beginn an Werner Götze.<sup>921</sup> Die Dresdner Sängerin Helga Endlich berichtet, dass sie und die Musiker der Kapelle von Heinz Kretzschmar regelmäßig bei Freunden, die ein großes Radio besaßen (mit dem im Gegensatz zur weit verbreiteten »Goebbels-Schnauze« auch Lang- und Kurzwellen-Empfang möglich war), diese Sendung gehört haben. Endlich hatte vor allem der Klang der Band von Stan Kenton fasziniert. Wieder wurden bei dieser Gelegenheit aus dem Stegreif Arrangements abgeschrieben.<sup>922</sup>

## **Radiosender der DDR**

### ***Berliner Rundfunk und MDR, Sender Leipzig***

Der *Berliner Rundfunk* hatte gegenüber seinem Hauptkonkurrenten RIAS nicht nur den Vorteil, dass er über Kabel zum MDR und von dort gut empfänglich auch nach Dresden gesendet werden konnte.<sup>923</sup> Er hatte laut Petra Galle anfangs auch das bessere Programm, da er nicht nur das Musikarchiv des früheren »Reichsrundfunks«, sondern auch den Großteil des musikalischen Personals aus der nazistischen Diktatur übernommen hatte, darunter die »Spitzenkräfte« des *Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters*, welche nun unter dem Namen *Rundfunk-Tanzorchester Berlin* landesweit gesendet wurden.<sup>924</sup>

Bis sich Mitte 1949 die kulturpolitische Kritik an der jazzaffinen TUM häufte<sup>925</sup>, gab es im *Berliner Rundfunk*, ähnlich wie im RIAS, wöchentliche »Jazz«-Sendungen, wie *Eine*

---

920 Die obigen Berechnungen für den RIAS legen das nahe.

921 Taubenberger 2009, S. 13.

922 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 11.

923 Kühn an Landesgruppe der SPD, 22.2.46, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4508, Bl. 72.

924 Galle 2003, S. 337.

925 Galle 2003, S. 341.

*halbe Stunde für die Freunde der Jazzmusik und Englisch-amerikanische Tanzmusik.*<sup>926</sup> Erstere Sendung wurde ab September 1946 von Horst H. Lange konzipiert, einem für die deutsche »Jazz«-Szene der 1950er und 1960er Jahre wichtigen »Enthusiasten«. Offenbar aufgrund des feindlichen Klimas gegenüber jazzaffiner TUM während des »Dritten Reiches« hatten die über Deutschland verstreuten *Hot Clubs* vor 1945 scheinbar keine Ahnung von der Existenz Gleichgesinnter. Der Berliner Lange beispielsweise lernte erst über die Fanpost zu seiner Sendung die *Jazzkreise* um Hans Blüthner (Berlin), Kurt Michaelis (Leipzig) und Walter Kwiecinski (Hannover) kennen.<sup>927</sup> Wahrscheinlich kam er so auch in Kontakt mit Dresdner »Jazz«-Fans. Durch diese Sendung wurde also das *networking* innerhalb der deutschen Szene angestoßen. Lange erinnert sich, er habe in der Sendung auch versucht, den Begriff des »Jazz« »zu klären«, ganz im Sinne der oben beschriebenen hochkulturellen Etablierung. Dieser sei nämlich mehr zum Hören statt zum Tanzen da.<sup>928</sup> Jede Sendung (bis Februar 1947) sei von der »russischen Zensur« überprüft worden, es habe aber »kaum Schwierigkeiten« gegeben.<sup>929</sup>

Auch im *Sender Leipzig* gab es eine regelmäßige »Jazz«-Sendung: *Die Stunde für den Jazzfreund* (ab Juli 1946). Dort wurden Dixieland-Standards wie *Bugle Call Rag* gespielt und ebenso wie in Langes Sendung versucht, zur »Klärung des Begriffs ›Hot‹« beizutragen. Die hochkulturelle Aneignung ehemaliger Tanzmusik fand auch hier statt, mittels eines »Einblick[s] in die wirkliche Jazzmusik, was er ist und was nicht«. Und zwar sei »Jazz« ein »alter Stil und deshalb zu respektieren wie klassische Musik«. Verantwortlicher Redakteur war Dr. Eichert.<sup>930</sup>

Die durch den Kalten Krieg sich zuspitzende Kritik am Rundfunk parierte dieser mit öffentlichen »Bekundungen, westliche Musik nicht zu senden, abwechselnd mit Bemühungen um eigene Musik«, so Klaus Arnold. Gleichzeitig bediente er sich immer wieder des Argumentes, westliche Musik senden zu müssen, um die Hörer vom Konsum westlicher Sender abzuhalten.<sup>931</sup> Beispielsweise gab es im *Deutschlandsender* (der als Propagandasender für die BRD bestimmt war) zwar Differenzen hinsichtlich des eigenen Programms, vor allem was den »Jazz« betraf.<sup>932</sup> Die pragmatische Sicht setzte sich jedoch auf längere Sicht

---

926 Galle 2003, S. 350.

927 Lange 2000, S. 467.

928 Lange 2000, S. 471.

929 Lange 2000, S. 477.

930 *Sender Leipzig*, Musikabteilung, Musiklaufpläne, »Sendung ›Die Stunde für den Jazzfreund‹ vom 04.07.46«, in: DRA Potsdam, *Sender Leipzig*, Musikabteilung, G 192-00-01/0017, o.P.

931 Klaus Arnold, *Kalter Krieg im Äther. Der Deutschlandsender und die Westpropaganda der DDR*, Münster 2002, S. 388.

932 Arnold 2002, S. 399.

durch, da noch 1961 der Bedarf des Rundfunks an Osttiteln (75-90 Titel pro Monat) nicht gedeckt werden konnte (es wurden in diesem Jahr monatlich nur 14 Titel produziert).<sup>933</sup> Konrad Dussel führt diesbezüglich für 1956 noch höhere Zahlen an: 330 Titel Tanzmusik seien wöchentlich im DDR-Rundfunk (auf allen drei Sendern) gelaufen, aber nur 35 selber produziert worden.<sup>934</sup>

Trotz dieses Missstandes waren die Aufnahmestudios des *Berliner Rundfunks* die am besten ausgestatteten der Republik und das dort tätige *Rundfunktanzorchester* unter Günter Gollasch ein Vorbild für viele Kapellen der Provinz.<sup>935</sup> Im Gegensatz zum *Dresdner Sender*, in dem die Kapellen oft nur mit einem Mikrophon auskommen mussten<sup>936</sup>, bestand 1960 die Aufnahmetechnik bei Gollasch aus mehreren Mikrophonen: je eines für vier Trompeten, vier Posaunen, fünf Saxophone, Piano, Baß, Gitarre und Schlagzeug. Es gab ein Mischpult mit zehn Reglern, sechs für Mikrofone, davon drei für den Hallraum, für Trompeten und Saxophone.<sup>937</sup> Durch diese vorbildliche Technikausstattung hatten die Aufnahmen eine hervorragende Qualität, die auch von Tontechnikern des *Dresdner Senders*, wie Eberhard Bretschneider, als Referenzaufnahmen genutzt wurden.<sup>938</sup>

### **Der Neuaufbau des *Dresdner Senders* in der unmittelbaren Nachkriegszeit**

Ich habe die überregionalen und internationalen Sender, soweit sie in Dresden empfangen werden konnten, zuerst besprochen, da sie diejenigen waren, die den Musikgeschmack der Dresdner Bevölkerung wahrscheinlich am meisten prägten. Denn der *Dresdner Sender*, den ich nun beschreiben möchte, war viel zu klein, um ein umfangreiches und vielfältiges Programm auf die Beine stellen zu können. Dennoch ist er für diese Arbeit wichtig, da er die Kulturpolitik der städtischen Institutionen beziehungsweise deren Zusammenarbeit mit den zentralen Organen in Berlin widerspiegelt. Außerdem fungierte er in Person seines Musikchefs Hans-Hendrik Wehding als Karrieresprungbrett für die Kapellen von Heinz Kunert, Theo Schumann und Günter Hörig.

Der *Sender Dresden* existierte bis zu den alliierten Bombenangriffen auf Dresden (im Februar 1945) als Zwischensender des »Reichsenders« Leipzig. Nach seiner Zerstörung

---

933 Arnold 2002, S. 389.

934 Dussel 2002, S. 294.

935 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 38 und Interview mit Eberhard Bretschneider vom 21.4.2015, S. 1.

936 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 8.

937 Anonymus, »Aufnahmetechnik bei Tanzmusik. Tonmeister Raimond Erbe berichtet aus seiner interessanten Arbeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 13/1960, S. 6ff.

938 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 21.4.2015, S. 1.

gelang es erst am 17. September 1945, den Sendebetrieb wieder herzustellen.<sup>939</sup> Jedoch an einem anderen Ort, nämlich in dem Ballsaal der Gaststätte *Zum Reichsschmied* im hoch gelegenen Stadtteil Gorbitz. In diesem Saal waren auch »musikalische Darbietungen« möglich.<sup>940</sup> Im Januar 1946 zog er aufgrund des Befehls Nr. 42 der SMAS in Seitenräume des Hygienemuseums um, wo er bis 1989 residierte.<sup>941</sup>

Von Anfang an unterlag der *Dresdner Sender* der Kontrolle durch die SMAD und die Sächsische Landesregierung. Der Rundfunk unterstand unmittelbar dem Ministerpräsidenten. Zuständig für das Programm waren das Ministerium für Volksbildung und das Nachrichtenamt, aber auch die Parteien, der FDGB, der Kulturbund und die Wirtschaftskammer.<sup>942</sup> Zugleich bestand noch immer seine Zugehörigkeit zur *Mitteldeutschen Rundfunkgesellschaft* (MDR) in Leipzig. Vor allem in der Anfangszeit kam der Hauptanteil des Programms von dort (mittels Leitungen der Post) beziehungsweise vom *Berliner Rundfunk*, der auch den *Leipziger Sender* belieferte. Dass der Rundfunk in der Nachkriegszeit aufgrund zerstörter Verkehrswege und eklatanten Papiermangels das Hauptmedium für die Information (und ideologische Lenkung) der Bevölkerung darstellte, war auch den Dresdner Institutionen bewusst. Schon kurz nach der Wiederinbetriebnahme im Oktober 1945 strebte die Landesregierung in Übereinstimmung mit der SMAD eine Verdopplung der Höreranzahl auf 1,5 Millionen Rundfunkteilnehmer an. Dies sei in Sachsen eine »politische Notwendigkeit«. Die Sendestärken, auch des Dresdner Senders, mussten dafür angehoben werden (bis jetzt war dieser nur 100 km weit zu empfangen). Auch wurde die Bitte an die sowjetische Besatzungsmacht herangetragen, sie möge die eingezogenen Rundfunkgeräte wieder zurückgeben.<sup>943</sup> Im Oktober 1945 waren durch die SMAD mit Hilfe der neu gegründeten Polizei Rundfunkgeräte, die mehr als drei Lampen besaßen, also neben Mittel- auch Kurzwelle empfangen konnten, eingezogen worden. »[A]ktivistische Mitglieder der NSDAP« durften seitdem gar kein Radio mehr besitzen, »Personen in leitenden Stellungen und [bei] öffentliche[n] Gemeinschaftsempfänge[n]« hingegen »auch« Radios mit »mehr Lampen«.<sup>944</sup>

---

939 SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4513, Bl. 6.

940 Landesnachrichtenamt, Abt. Rundfunk, an SMAS, 28.11.45, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4521, Bl. 11.

941 Sender Dresden, technische Betriebsleitung an LRS, 19.1.46, in: SächsHStA Dresden, LRS, Ministerpräsident (11376), Sign. 4523, Bl. 131.

942 Zusammenstellung des Programmrates in einer »beglaubigten Abschrift« (Kästner), 20.11.45, in: SächsHStA Dresden, LRS, Ministerpräsident (11376), Sign. 4521, Bl. 33.

943 Landesnachrichtenamt, Abt. Rundfunk, an SMAS, 28.11.45, in: Ebd., Bl. 11.

944 Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 2, Sign. 5, Bl. 131.

Wie bereits weiter oben erwähnt, sendeten der *Dresdner* und *Leipziger Sender* anfangs kein eigenes Programm. Erst ab dem 5. Dezember 1945 wurden Sendungen der *Mitteldeutschen Rundfunkgesellschaft* produziert, zu Beginn aber nur eine Stunde täglich. Da die überregionalen und internationalen Sender nur mit teureren Radiogeräten empfangbar waren, gehe ich davon aus, dass zumindest bis zur Installation von Sendern mit ausreichender Stärke in den 1950er Jahren die Mehrheit der Dresdner dieses Programm konsumierte. Es lohnt sich daher, die Programmpläne des Berliner und Leipziger Rundfunks hinsichtlich der gespielten TUM zu untersuchen.

### **Das Musikrepertoire des *Berliner Rundfunks* und des *Senders Leipzig* bis 1953**

Grundlage für die folgende Einschätzung sind Stichproben der Sende- und Musikproduktionsprotokolle des Berliner und Leipziger Rundfunks, wie sie im DRA archiviert worden sind.<sup>945</sup> Der schon erwähnte Druck auf die Rundfunksender der DDR, vermehrt westliche Titel senden zu müssen, um mit den US-amerikanischen und westlichen Gegenspielern im Kampf um die Gunst der Hörer mithalten zu können, spiegelt sich auch in diesen Daten. Beispielsweise bestand das Musikrepertoire des Leipziger Senders 1949, im Jahr der Gründung der DDR, aus 65 Prozent westlichen Titeln, davon allein 30,7 Prozent US-amerikanischer Herkunft. Werke ostdeutscher Komponisten kamen dagegen nur zu 13,9 Prozent vor. Zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch eine rundfunkinterne Statistik aus dem Jahr 1951.<sup>946</sup>

Bei Musikproduktionen sah das Verhältnis naturgemäß schon anders aus. Trotzdem bestand der Anteil an DDR-Komponisten im Jahr 1953 nur aus 55,8 Prozent. Zu immerhin noch 32,6 Prozent wurden westliche Titel, zum Teil auch mit Musikern aus der BRD und Westberlin, produziert. Schaut man sich die Verteilung der Ost-Titel auf die beiden Kapellen an, welche den Großteil der Musikproduktionen bestritten, so kommt das *Große Tanz- und Unterhaltungsorchester* des *Berliner Rundfunks* unter Gerd Natschinski auf 55,3 Prozent und das *Rundfunktanzorchester Leipzig* unter Kurt Henkels auf 69,5 Prozent. Der höhere Anteil bei Letzterem scheint an dessen neuer Funktion als Hauskapelle des *Staatlichen Rundfunkkomitees* gelegen zu haben. Eine staatlicherseits gewünschte Vorbildfunktion dieses Ensembles für andere Kapellen der DDR ist m.E. plausibel. Trotzdem ist die Ka-

---

945 Siehe die Grafiken auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de) (Musikrepertoires). Datengrundlage für diese auf Anfrage beim Autor erhältlich.

946 Gespielte Stücke von Ost-/West-Komponisten, für alle Sender der DDR (10-12/1951): 735/4077, 734/4172, 873/4433, siehe: »Bericht über das Ergebnis der Überprüfung der Rundfunk-Sendungen in der DDR im 4. Quartal 1951« (Prof. Rüger), 01.10.52, in: Bundesarchiv Berlin, DR 1, Sign. 6129, o.P.

pelle Kurt Henkels den meisten Zeitzeugen eher als ostdeutscher Garant für exzellente jazzaffine TUM noch in sehr guter Erinnerung.<sup>947</sup>

### **Der Beginn des eigenständigen Programms im *Dresdner Sender* und der Musikredakteur Hans Hendrik Wehding**

Auch der *Dresdner Sender* hatte, wie viele deutsche Rundfunkanstalten in der unmittelbaren Nachkriegszeit, mit dem Mangel an Allem zu kämpfen. Anfangs (1946) wurde die technische Ausstattung des Rundfunkstudios »teilweise von Leipzig und Berlin ausgeliehen« und war »nicht auf dem neuesten Stand«.<sup>948</sup> Im Februar 1947 konnten immerhin zwei »Magnetophongeräte Modell ›b‹ (17 500 DM pro Stück) von [der] Magnetophon GmbH Berlin« (ehemals AEG, die Erfinder dieses Geräts) gekauft werden, wofür eine »Freigabe durch die französische Militärverwaltung« nötig gewesen war.<sup>949</sup> Auch westdeutschen Rundfunkanstalten, wie beispielsweise dem *Südwestfunk*, war es erst zu diesem Zeitpunkt möglich, solche Geräte zu erwerben.<sup>950</sup> Daraus lässt sich ableiten, dass in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Ost wie West mit denselben technischen Schwierigkeiten gekämpft wurde. Trotz dieser beiden Tonbandgeräte herrschte am *Dresdner Sender* im November 1947 noch immer ein »Mangel an Maschinen für die Schallaufnahme«<sup>951</sup>, deshalb würden »die meisten Sendungen im Original« gesendet, beziehungsweise »in der Musikabteilung nur zeitgenössische Musik aufgenommen«, so ein Bericht an die LRS aus diesem Jahr.<sup>952</sup> Diese Praxis der Live-Sendung, zusammen mit groß angelegten Löschungen von Monobändern in den 1960er und 1970er Jahren<sup>953</sup>, stellt die heutige Forschung vor große Herausforderungen, will sie aus dieser Zeit erhaltene Tanzmusik aufspüren.

Dass schon zu einem frühen Zeitpunkt (1947) vermehrt Neuaufnahmen mit eigener (in der SBZ produzierter) Tanzmusik dringend nötig waren, wollte man nicht allzu viele Devisen wegen Urheber- und Senderechten in die Westzonen abführen, belegt die Forderung

---

947 Gerhard Conrad, *Kurt Henkels: eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie*, Hildesheim 2010, S. 51.

948 Sender Dresden, technische Betriebsleitung, an Zentralverwaltung für Volksbildung, 17.6.46, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4520, Bl. 97.

949 Sender Dresden, technische Betriebsleitung, an LRS, 27.2.47, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4523, Bl. 165.

950 Behr 1994, S. 29.

951 Wahrscheinlich herrschte auch im Dresdner Sender ein Mangel an brauchbaren Tonbändern, wie er im Berliner Rundfunk dokumentiert ist, siehe: Berliner Rundfunk, Produktionsbüro an Hauptabteilung Musik, 14.05.48, in: DRA Potsdam, Berliner Rundfunk, F 203-06-01/001, Bl. 308.

952 Dresdner Sender, Technische Betriebsleitung (Probst) an DVfV Berlin, 20.11.47, in: DRA Potsdam, Sender Dresden, F 193-00-00/0002, Bl. 4.

953 Behr 1994, S. 226 und 278.



der *Deutschen Verwaltung für Volksbildung* (DVfV), der Dresdner Sender möge wegen »Ansprüche[n] der Schallplatten-Industrie« »Listen aller im Archiv vorhandenen Platten« nach Berlin schicken. »[V]or der Zählung« seien aber »politisch anstößige und unbrauchbare Platten [zu] entfernen«, denn für diese wollte man nicht auch noch zahlen. Es gab zwar zu dieser Zeit noch keinen »Vertrag zwischen Sendern und Industrie«, es waren aber »15 RM pro Platte für Sende- und Verwertungsrechte geplant«. <sup>954</sup> Ob diese Zählung stattfand, welche Platten sich darunter befanden und ob der vermutlich recht hohe Betrag schließlich gezahlt wurde, konnte ich nicht eruieren. <sup>955</sup>

Die ab Juli 1946 abzuliefernden Monatsberichte an die Landesregierung Sachsen, »Abt. Allgemeine Volkserziehung, Referat RF« <sup>956</sup> haben uns bis heute die Zusammenstellung der verschiedenen Musikgenres, gezählt nach Sendeminuten, erhalten. Die Statistik der Musikabteilung führte den Anteil der TUM am (marginalen) Musikprogramm in Sendeminuten auf. In den Musiksendungen, das heißt »3 mal wöchentlich 1h Musik am Morgen, 2 mal 1h Musik nach Tisch, 1 mal 45 min. Nachmittagskonzert [sowie] 11 mal 15 Min. eine kleine Musik« <sup>957</sup>, liefen im Mai 1948 375 Sendeminuten »Ernste Musik«, »2786 Minuten U-Musik« sowie »73 Minuten Tanzmusik«. <sup>958</sup> Dieses Verhältnis blieb bis Ende 1950 dasselbe, mit leichter Steigerung des Tanzmusik-Anteils in den Frühjahrs- und Herbstmonaten, wahrscheinlich weil in diesen Jahreszeiten die Hörer mehr Zeit zu Hause verbrachten. <sup>959</sup> Erst Anfang 1951 stieg der Anteil an Tanzmusik signifikant, auf das drei- bis fünffache an Sendezeit, im Vergleich zu 1948. <sup>960</sup> Diese Steigerung könnte auch mit der gestiegenen Gesamtsendezeit des Dresdner Senders in Zusammenhang stehen.

Ein wichtiger Akteur im Dresdner Sender nach 1945 war Hans-Hendrik Wehding, zumindest was die in dieser Arbeit untersuchte jazzaffine TUM betrifft. Wehding (1915-1975) hatte bei Kurt Striegler und Joseph Lederer Komposition, bei Ernst Hinze und Hermann Kutzschbach Dirigieren, bei Johannes Schneider-Marfels Klavier und bei Theo Bauer Violine studiert, bevor er als Opernkapellmeister in Karlsbad und Berlin arbeitete. Ob-

954 DVfV (Mahle) an Landessender Dresden, Intendanz, 1.10.47, in: DRA Potsdam, Sender Dresden, F 193-00-00/0002, Bl. 28.

955 Dafür wäre eine Recherche in Berliner Archiven nötig, die mir aus Zeitgründen nicht mehr möglich war.

956 Monatsberichte vom Sender Dresden an die LRS, in: SächsHStA Dresden, LRS, Ministerpräsident (11376), Sign. 4526, Bl. 5.

957 Monatsberichte vom Sender Dresden an die LRS, in: SächsHStA Dresden, LRS, Ministerpräsident (11376), Sign. 4526, Bl. 29.

958 Monatsberichte vom Sender Dresden an die LRS, in: Ebd., Sign. 4526, Bl. 98.

959 Monatsberichte vom Sender Dresden an die LRS, in: Ebd., Bl. 107, 115, 122, 130, 137, 144, 151, 158, 163, 172, 178, 182, 186 und 190.

960 Monatsberichte vom Sender Dresden an die LRS, in: SächsHStA Dresden, LRS, Ministerpräsident (11376), Sign. 4527, Bl. 53 und 68.

wohl er also eine klassische Ausbildung absolviert hatte, widmete er sich später, als Chef der Musikabteilung des *Landessenders Dresden* sowie als musikalischer Sendeleiter des Fernsehens der DDR in Berlin, vermehrt der Unterhaltungsmusik und dem »Jazz«. Er komponierte selbst ein *Konzert für Jazz und Sinfonieorchester*, sowie noch andere dem »Jazz« gewidmete Stücke, und war als Multiplikator sowie väterlicher Freund für viele junge Tanzkapellen in Dresden tätig.<sup>961</sup> Das Gesamtverzeichnis seiner Werke enthält auch 71 Film-, Hörspiel- und Schauspielmusiken. Laut Wolfgang Pietzsch gehörte er zu den meistbeschäftigten Filmkomponisten, dafür erhielt er 1956 den Heinrich-Greif-Preis 1. Klasse.<sup>962</sup> Auch in diesem Metier wusste er Aufträge an »seine« Dresdner Tanzkapellen zu vermitteln. Zum Beispiel die zahlreichen Produktionen der DTS für das DEFA-Trickfilmstudio oder den Auftritt des Heinz-Kunert-Quartetts im Film *Spur in die Nacht* (1957)<sup>963</sup>. Im Jahr 1968 verlieh ihm die Stadt Dresden den Martin-Andersen-Nexö-Kunstpreis. Wolfgang Pietzsch beschreibt ihn in seinem Nachruf als »sehr liebenswürdige[n]« Menschen, der »herrlich witzig, [aber auch] etwas skurril und leutselig« war: »sogar die Reinigungskraft erhielt ihre Bonboniere«. Pietzsch begegnete er als »aufgeschlossene[r] Mensc[h] von Weltoffenheit und Toleranz«, die Wehding auch »in einer kulturpolitisch schwierigen Zeit musikalisch zu vertreten wusste«.<sup>964</sup> Im Nachlass Wehdings, der im Stadtarchiv Dresden aufbewahrt wird, finden sich zwar viele Autographen und Aufnahmen seiner Werke, aber keine geschäftliche Korrespondenz. Insofern muss es weiteren breiter gestreuten Recherchen vorbehalten bleiben, das produktive Netzwerk dieses für das lokale Dresdner Musikfeld wichtigen Akteurs adäquat darstellen zu können.

Wehding, der schon vor 1945 beim *Sender Dresden* tätig war<sup>965</sup>, und als NSDAP-Mitglied im »Dritten Reich« bis zum Schluss Aufträge und Stellungen erhielt<sup>966</sup>, wurde 1947 zum Leiter der Musikabteilung ernannt. Glaubt man den erhaltenen Statistiken, hatte diese, wie auch der *Dresdner Sender* allgemein, mit zu geringen Hörerzahlen zu kämpfen: Im Januar 1951 beispielsweise wurden 432 000 Postkarten im Sendegebiet verschickt, wovon man nur 9200 Rückantworten erhielt. Ein »großer Teil der Hörer [wurde] erst durch die

---

961 Wolfgang Pietzsch, »Der Goldene Pavillon einem Dresdner Komponisten zum Gedenken«, in: *Froschpost. Heimatzeitung der Bürgerinitiative Freundeskreis Cotta e. V.*, 1/2005, S. 12, online einsehbar unter [www.fropo.info/pdf/Cottaer\\_Froschpost\\_05\\_1.pdf](http://www.fropo.info/pdf/Cottaer_Froschpost_05_1.pdf), zuletzt eingesehen am 28.6.2017. Sein Nachlass ist aufbewahrt im Dresdner Stadtarchiv. Zu seiner Rolle als Mäzen vgl. die Interviews mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 13, mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 38 und Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 29.

962 Pietzsch 2005, S. 12.

963 DEFA 1957, Regie: Günter Reisch.

964 Pietzsch 2005, S. 12.

965 SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4506, Bl. 107.

966 Priberg 2005, S. 7606.

Umfrage auf den Sender aufmerksam gemacht«, lautet das lapidare Protokoll. Von diesen 9200 Antworten kamen 4007 aus Dresden, davon berichteten lediglich 1649 von gutem Empfang, die anderen wurden beim Hören durch Pfeiftöne gestört, die vor allem nach Einbruch der Dunkelheit auftraten.

Was die präferierte Musik in der Hörerumfrage betraf, wünschten sich die Dresdner vor allem Opern, und unter diesen vor allem die weniger bekannten.<sup>967</sup> Hier zeigt sich wieder die bildungsbürgerliche Prägung des kulturpolitisch interessierten Anteils der Dresdner Bevölkerung. Es wurden aber auch mehr Unterhaltungssendungen gewünscht, wobei als besonders beliebt die Sendung *Kunterbunt am Vormittag* galt, die von Wehding produziert wurde, und in der auch die Kapellen Kunert und Kretzschmar des öfteren auftraten.<sup>968</sup> Die Musikabteilung unterteilte die Präferenzen ihrer Hörer nach Genres: Darin sprach sich eine Mehrheit für Opern (661 Antworten), Operetten (539) und Volksmusik (453) aus, für U-Musik votierten 275 Hörer, danach kamen die Tanzmusik- (175) und Klassik-Fans (151), nur wenige interessierten sich für »Jazz« (5).<sup>969</sup>

Dementsprechend fiel der Bericht der Musikabteilung (wahrscheinlich nicht durch Wehding<sup>970</sup>) an die vorgesetzte Behörde aus, dem Büro des Ministerpräsidenten: Er gab die Kritik an »zuviel sinfonischer und Kammermusik am Vor- und Nachmittag« weiter, ebenso das Verlangen nach »mehr Unterhaltungsmusik«. Dafür sei aber wiederum »zu wenig Geld für benötigte Tonbandaufnahmen« vorhanden. Man habe »zur Verbesserung und Bereicherung des Tanzmusikarchivs« mit dem »Kauf von LPs und Umschnitten von anderen Sendern« begonnen, »da die Dresdner Tanzkapellen noch nicht das gewünschte musikalische Niveau erreicht« hätten.<sup>971</sup> Dieses Urteil verwundert, standen doch mit der Kapelle Heinz Kunert und den DTS, nicht zu reden von den vielen anderen professionellen Tanzkapellen Dresdens, ausreichend Kräfte für die TUM-Produktion bereit. Wahrscheinlich handelt es sich bei diesen Aussagen um einen Rechenschaftsbericht, da den Vorgesetzten offenbar die gespielte Musik nicht politisch opportun genug gewesen ist: das heißt, nicht »national« und »sozialistisch« genug. Für diese Interpretation spricht, dass im weiteren Verlauf des Be-

967 »Bericht über die Hörerumfrage des Landessenders Dresden«, o.D. (1/51), in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4522, Bl. 47.

968 Siehe das Kapitel zu Heinz Kunert.

969 »Bericht über die Hörerumfrage des Landessenders Dresden«, o.D. (1/51), in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4522, Bl. 59.

970 Die Kritik an den Dresdner Kapellen widerspricht der späteren intensiven Zusammenarbeit Wehdings mit diesen und der Förderung derselben durch Wehding. Es könnte sich aber auch um einen weiteren Hinweis auf die oben erwähnte tendenzielle »Schizophrenie« der DDR-Gesellschaft handeln, die sich in offiziellen Berichten niederschlug. Wahrscheinlicher ist aber m.E. ein anderer, mit Wehding konkurrierender Autor als Urheber dieses Berichts.

971 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 2/51, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4527, Bl. 18.

richtes Maßnahmen zur »Verbesserung der Rundfunkarbeit« angekündigt werden. Man habe beispielsweise »neue Bearbeitungen für Tanzmusik hergestellt und mit einem 30-Mann-Orchester aufgenommen und den anderen Komponisten und freien Mitarbeitern für Tanzmusik vorgestellt«. Es wurden außerdem »neue Aufnahmen mit der Kapelle Heinz Kunert« produziert, »die aber nicht unseren Anforderungen entsprechen. Dem Kapellenleiter Kunert wurden [deshalb] neue Richtlinien für Tanzmusik mitgeteilt.«<sup>972</sup>

Im Verlauf des Jahres 1951 reihte sich eine (fruchtlose) Maßnahme an die nächste. Noch immer bestand ein Großteil des Musikprogramms aus Kompositionen westlicher Provenienz. Der Anteil an Werken aus der DDR lag in diesem Jahr offenbar bei durchschnittlich 15 Prozent, das heißt, nur unerheblich niedriger als in den Programmen der anderen ostzonalen Rundfunksender.<sup>973</sup> Im Mai wurden deshalb »zur Verbesserung und Bereicherung der Tanzmusik [...] verschiedene Bearbeitungen von Kollege Wehding mit dem großen Tanzorchester des Landessenders Dresden aufgenommen.«<sup>974</sup> Jedoch musste daraufhin im Juli »wegen Band- und Finanzknappheit [die] Tanzmusik-Produktion bis September eingestellt« werden.<sup>975</sup> Im August wurde »zur Verbesserung und Bereicherung der Tanzmusik« eine rundfunkeigene Tanzkapelle gegründet, mit dem Namen *Das Quadrat*. Für dieses Vorzeige-Ensemble engagierte man ein eher klassisch anmutendes Instrumentarium, nämlich »Cembalo, Harmonika, Orgel, Bass, Cello, Schlagzeug [und] Klavier«.<sup>976</sup> Nachdem das »Tanzorchester *Das Quadrat* auch von Leipzig als gut befunden« und über das *Meißner Tanzorchester*<sup>977</sup> Helga Endlich als Sängerin engagiert wurde<sup>978</sup>, kam es im Oktober zu den ersten Aufnahmen bei einem »HO-Kapellenwettstreit«.<sup>979</sup> Noch im Februar 1952 wurde eine öffentliche Veranstaltung mit dem *Quadrat* im Hygienemuseum gesendet<sup>980</sup>, das weitere Schicksal dieser Kapelle liegt, so weit ich sehe, im Dunkeln. Wie klang

---

972 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 3/51, in: Ebd., Bl. 44.

973 »Bericht über das Ergebnis der Überprüfung der Rundfunk-Sendungen in der DDR im 4. Quartal 1951« (Prof. Rüger), 01.10.52, in: Bundesarchiv Berlin, DR 1, Sign. 6129, o.P.

974 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 5/51, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4527, Bl. 76.

975 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 7/51, in: Ebd., Bl. 108.

976 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 8/51, in: Ebd., Bl. 122.

977 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 9/51, in: Ebd., Bl. 136.

978 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 10.

979 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 10/51, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4527, Bl. 152. Eine Schellackplatte mit der Musik des »Quadrats« (vielleicht auch aus diesem Anlass) existiert im Privatbesitz Helga Endlichs.

980 »Arbeitsbericht der Musikabteilung des Dresdner Senders«, 3/51, in: SächsHStA Dresden, Ministerpräsident (11376), Sign. 4528, Bl. 76.

nun die Musik dieser als Vorbild konzipierten Kapelle? Dank einer erhaltenen OHAGE-Platte<sup>981</sup> im Privatbesitz Helga Endlichs lässt sich dies annähernd rekonstruieren.<sup>982</sup>

Auf diesem Tonträger befinden sich zwei Titel, ein Potpourri mit Melodien aus der Operette *Zum Weißen Rössl* und eine Coverversion des Ulbrich-Titels *Ja so fängt es immer an*.<sup>983</sup> Bei letzterem handelt es sich um eine abgespeckte Variante des Originals. Wurde der Titel dort noch mit einer vollbesetzten Bigband produziert, so sind in der *Quadrat*-Version nur vier Musiker zu hören. Neben Helga Endlich als Sängerin ist ein Bass, ein Akkordeon und tatsächlich das Cembalo<sup>984</sup> besetzt. In der Einleitung wird auch ein kurzes Blockflöten-Solo eingesetzt. Neben dieser Wandervogel-Instrumentierung, die sicher als Abgrenzung zur kritisierten jazzaffinen TUM konzipiert war, ist auch die Ost-Herkunft des Komponisten löblich. Die weiteren Eigenschaften dieser Produktion verdeutlichen jedoch den schwierigen Spagat zwischen kulturpolitischen Anforderungen und den Bedingungen des Musikmarktes. Denn die Kapelle interpretiert den Titel in zeitgemäßer Stilistik, als jazzaffine TUM. Es finden ausgeprägte Improvisationen statt (ab 01:08 im Akkordeon und ab 01:27 im Cembalo) und die Sängerin Endlich beherrscht die Mischung zwischen unschuldig jugendlichem Timbre und Einsprengeln afroamerikanischer Stilistik (das Ziehen und Dehnen der Töne, *blue notes* und ein lockeres Swing-Feeling, vor allem ab 00:58 und ab 02:43). Der Blockflöten-Part am Anfang erinnert außerdem an ein Boogie-Woogie-Motiv (00:06) und ist wahrscheinlich auch so rezipiert worden. Im Gegensatz zum Original steht dieses Motiv als Solo an zentraler Stelle und wird an späterer Stelle wiederholt.

Es kann sich natürlich bei diesem Titel um eine Ausnahme im Repertoire des *Quadrats* gehandelt haben. Aufgrund eingeschränkter Quellenlage lässt sich dies nicht ausschließen. In Anbetracht der Erkenntnisse zu anderen Kapellen in dieser Arbeit und der kurzen Karriere des *Quadrats* in den Akten gehe ich jedoch von einem weiteren gescheiterten Versuch seitens der staatlichen Kulturpolitik aus, eine »zündende« Alternative zu den westlichen Medienangeboten zu produzieren.

---

981 Dieser Tonträger besteht nicht mehr aus Schellack, sondern aus Plastik, ist aber leichter als eine Vinyl-Schallplatte.

982 Das Quadrat und Helga Endlich, *Ja so fängt es immer an*, o.O. [Sender Dresden], o.D. [ca.1952], vgl. [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

983 Das Original wurde von der Tanzkapelle des *Berliner Rundfunks* 1948 bei *Lied der Zeit* produziert: Kapelle Walter Dobschinski, *Ja so fängt es immer an* (AMIGA 1091, 1948). Siehe Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 75.

984 Aufgrund der schlechten Klangqualität der Quelle bin ich mir aber nicht ganz sicher. Es könnte sich auch um ein frühes elektronisches Tasteninstrument handeln.

## Fazit

Der Rundfunk war in der unmittelbaren Nachkriegszeit angesichts des Schellackmangels und des erschwerten Interzonenverkehrs das wichtigste Medium für den Musikkonsum vor allem der Jugendlichen. Das erkannten auch die Kulturpolitiker und Rundfunkinstanzen. Dementsprechend ist versucht worden, das zeigen auch die Erkenntnisse dieser Arbeit, ein jugendgemäßes wie auch ideologisch korrektes Musikprogramm über den ostdeutschen Äther zu schicken. Die Verbindung dieser beiden Eigenschaften gelang jedoch trotz wiederkehrender Versuche in den 1950er Jahren nicht. Insofern möchte ich in Anbetracht des medialen Dresdner Musikangebots der These von Wolfgang Mühl-Benninghaus zustimmen, es seien in den 1950ern »trotz Bevormundungen« keine DDR-spezifischen Unterhaltungsangebote entstanden.<sup>985</sup> Die von Rauhut erwähnte andauernde »Kluft zwischen Intention und Wirklichkeit« stellte die Rundfunkverantwortlichen der DDR immer wieder vor die unangenehme Aufgabe, in kulturpolitischen Diskussionen die Kritik an ihrem zu westlichen Musikprogramm mit dem Hinweis zu begegnen, man verliere andernfalls seine Hörer an »Feindsender« wie den RIAS oder *Radio Luxemburg*.

Auch der Sender Dresden produzierte jazzaffine TUM und förderte Kapellen, welche diese Stilistik beherrschten. Als wichtiger Akteur im Dresdner Musik-Feld verhalf er jungen Musikern wie Kunert, Horig oder Schumann zu überregionalen Kontakten und weiteren republikweiten Aufträgen, wie ich in den Kapellen-Kapiteln weiter unten noch näher ausführen werde. Wichtigster Partner in der Institution war der Komponist und Multiplikator Hans Hendrik Wehding, wie stellvertretend für viele der Saxophonist Werner Schmidt betont: »Das war auch unser Freund. Der hat uns immer mitgenommen, wir haben mit dem immer Filmmusik in Babelsberg produziert. Da hat uns Wehding immer [lacht], also für uns direkt geschrieben«.<sup>986</sup>

## 4.6. Die überregionale Musikwirtschaft

Ein wichtiger Akteur im Musikdiskurs ist die Musikwirtschaft. Stärker noch als Musiker und Rezipienten »definiert sie«, was TUM »überhaupt sein kann, indem sie Bedingungen setzt«, so Simon Frith. TUM ist nicht nur ein Konstruktionsgebilde, mit Hilfe dessen sich

---

985 Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte*, Frankfurt/M. 2012, S. 172.

986 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.15, S. 29.

Musiker, Komponisten, Fans und Kritiker selbst verwirklichen, sie ist auch »das Resultat [eines] industriellen Verwertungsprozesses«.<sup>987</sup> An diesem Prozess sind vor allem Musikproduktionsfirmen, Verlage und Rundfunkanstalten beteiligt. Über die Strategien des Rundfunks habe ich ja schon berichtet, im Folgenden möchte ich auf die staatliche Schallplatten- und Verlagsproduktion eingehen.

Auch wenn die »vor 1945 herrschende ›klassische Netzwerkökonomie‹ zwischen Rundfunk, Verlag, Schallplattenproduktion und Orchestern im Osten nicht mehr funktioniert« haben sollte, wie Mühl-Benninghaus resümiert<sup>988</sup>, so gilt jedoch für den hier behandelten Zeitraum, dass zumindest das traditionelle Geschäftsmodell noch Bestand hatte, bestehend aus der zentralen Position des Verlegers als bedeutendes Bindeglied zwischen Autor und Tonstudio.<sup>989</sup> Faktoren, die der »klassischen Netzwerkökonomie« schaden, insofern möchte ich Mühl-Benninghaus zustimmen, waren jedoch die Verstaatlichung aller beteiligter Unternehmen und der Versuch, marktwirtschaftliche Prämissen durch ästhetische Kriterien zu ersetzen. Außerdem zerbrachen infolge der Kriegsauswirkungen und der Teilung Deutschlands viele ehemals geknüpften Geschäftsbeziehungen zwischen Ost und West. Dennoch gab es in den 1950er Jahren noch eine gewisse Durchlässigkeit der Grenzen. So konnten beispielsweise Dresdner Musiker wie Kunert oder Schumann in der BRD Tourneen bestreiten, veröffentlichten Dresdner Komponisten wie Wehding bei westlichen Verlagen oder gab es Gemeinschaftsproduktionen zwischen der staatlichen Plattenfirma *VEB Deutsche Schallplatten* und westlichen Musikproduktionsfirmen.<sup>990</sup>

Die ersten Musikproduktionen nach Kriegsende fanden in den Rundfunkanstalten statt. Die Akteure in den Berliner, Leipziger und Dresdner Studios hatten dabei noch relativ freie Hand, was ästhetische und marktwirtschaftliche Kriterien betraf. Wichtig war vor allem, mit Hilfe vieler Neueinspielungen ältere, verbotene oder devisenpflichtige Musikaufnahmen zu ersetzen. Mit der Etablierung des neuen diktatorischen Systems in der SBZ und frühen DDR verschwanden immer mehr auf Tanzmusik spezialisierte Verlage, bis nur noch der *Harth-Verlag* in Leipzig und *Lied der Zeit* in Berlin übrig blieben. Nach einem kurzen Interregnum unter dem »Spaniensänger« Ernst Busch wurde die einzige Musikproduktionsfirma der DDR als *VEB Deutsche Schallplatten* 1953 verstaatlicht. Zur gleichen Zeit

---

987 Peter Wicke, »Popmusik als Industrieprodukt«, in: Ders., *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin 1993. PDF einsehbar unter [www.popmusicology.org/PDF/Industrieprodukt.pdf](http://www.popmusicology.org/PDF/Industrieprodukt.pdf) (zuletzt eingesehen am 28.6.2017), S. 4.

988 Mühl-Benninghaus 2012, S. 107.

989 Klaus Nathaus, »Nationale Produktionssysteme im transatlantischen Kulturtransfer. Zur ›Amerikanisierung‹ populärer Musik in Westdeutschland und Großbritannien im Vergleich«, in: Werner Abelshauser, David A. Gilgen, Andreas Leutzsch (Hg.), *Kulturen der Weltwirtschaft*, Göttingen 2012, S. 208.

990 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 14; Kloth 1958; zu VEB DS siehe weiter unten.

versuchten staatliche Akteure mit der Gründung eines zentralen Rundfunkkomitees (1952) sowie Lektorates (1954), alle musikwirtschaftlichen Strategien an einer Stelle zu bündeln.

### **Das Zentrale Lektorat**

Das 1954 gegründete zentrale Lektorat ersetzte die Lektorate der einzelnen Rundfunksender als Ansprechpartner für Musiker und Komponisten. Hier wurde entschieden, was von wem für wen produziert werden durfte. In wöchentlichen Sitzungen wurden neue Kompositionen als Klavierauszüge vorgestellt, dabei blieben die Urheber bis zur Urteilsverkündung anonym. Laut Michael Rauhut wirkten bei den Lektoren »politische und ästhetische Filter«: »handwerklich Mangelhaftes, brisante Texte und westliche Klänge« wurden »ausgemustert«. Bis zum Ende der DDR sei das zentrale Lektorat »Zündstoff in Sachen Konkurrenzbereinigung und Korruption« gewesen, so Rauhut, da »etliche Mitglieder« selbst Autoren waren. Daran konnte scheinbar auch eine 1966 eingesetzte »Untersuchungskommission Tanzmusik« nichts ändern.<sup>991</sup> In dieser Hinsicht scheinen die Verhältnisse ähnlich denen in der BRD oder USA gewesen zu sein.<sup>992</sup>

Der Dresdner Kapellenleiter Heinz Kunert, welcher zeitweise als Pianist für diese Lektoratssitzungen arbeitete, berichtet, dass unter anderem die Autoren Gisela Steineckert, Martin Hattwig und Max Spielhaus Jury-Mitglieder waren. Kunert selbst vertonte Texte von Steineckert für sein Duo mit der Sängerin Dorit Gäßler. Nachdem die Kompositionen bewertet worden waren, entschied das Lektorat, welcher Song mit welcher Band beziehungsweise Solisten für welchen Sendetermin produziert wurde. Selbst die zuständigen Tonregisseure wurden zentral bestimmt. Kunert wusste durch seine Arbeit im Lektorat, »was gerade in Mode war oder verpönt«, und er komponierte entsprechend diesen Trends. Außerdem wendete er den Trick an, seine Stücke nach »nicht so tollen« Kompositionen anderer Bewerber zu spielen, damit sie »besser heraus stachen«.<sup>993</sup>

Ästhetische und politische Kriterien bei der Beurteilung eingereicherter Kompositionen wurden auch schon in den einzelnen Rundfunk-Lektoraten vor der Zentralisierung angewendet. Sie scheinen aber vor allem die Texte und Personalien betroffen zu haben. Durch ihre Tätigkeit im »Dritten Reich« belastete Komponisten oder bestimmte Titel aus jener Zeit waren auch in anderen Besatzungszonen verboten. Hinzu kamen in der SBZ und frü-

---

991 Rauhut 2006, S. 116.

992 Siehe die dortigen Payola-Skandale, vgl. stellvertretend: Ohne Autor, »Wer ist ›tu?‹«, in: *Der Spiegel* vom 2.10.1963, S. 95-110, online unter <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/46172155> einsehbar (zuletzt am 24.5.2018).

993 Gespräch mit Heinz Kunert vom 13.6.2014.



hen DDR, wie oben von Rauhut erwähnt, Bezugnahmen auf US-amerikanische Popkultur. Beispielsweise musste Heinz Kunert den Titel seiner Komposition *Swing im Dünensand* umändern in *Tanz im Dünensand*.<sup>994</sup> An der Musik selbst wurde jedoch nichts ausgesetzt, obwohl sie durchaus an aktuellen Trends aus Übersee orientiert war.

Nicht immer wurden die Gründe für eine Ablehnung oder Zusage seitens des Lektorats angegeben. Beispielsweise beschied der Zensor Gerhard Honig (selbst ein erfolgreicher Tanzmusik-Komponist<sup>995</sup>) einem Text von Walter Schütze ein negatives Urteil mit den Worten: »Der Text ist unmöglich – abgelehnt!«. <sup>996</sup> Hatte jedoch eine Komposition beim zentralen Lektorat reüssiert, war der Weg für eine umfangreiche Vermarktung geebnet. Dazu gehörte die Aufnahme auf Schallplatte, der Notendruck in verschiedenen Besetzungen sowie die Bewerbung in Branchen- und Jugendzeitschriften. Kunerts Komposition *Mambo Marajo* beispielsweise wurde 1956 auf der Leipziger Messe vorgestellt und angeblich in einer Stückzahl von 15 000 Platten in die Sowjetunion exportiert. Das behauptet zumindest ein werbender Zeitungsartikel in der *Freien Welt* und Kunert berichtet noch heute stolz davon.<sup>997</sup>

### **Die staatliche Plattenfirma *Lied der Zeit*, ab 1953 VEB Deutsche Schallplatten**

Die einzige ostdeutsche Musikproduktionsfirma blickte bei ihrer Verstaatlichung im Mai 1953 schon auf einige abenteuerliche Jahre zurück. Trotz des seit Kriegsbeginn anhaltenden Mangels an Produktionszutaten wie Schellack<sup>998</sup> wurden schon im Juli 1945 erste Nachkriegsplatten gepresst. Und zwar im Westen der ehemaligen deutschen Hauptstadt, in Berlin Tempelhof. Produzent war die *Radiophon-GmbH*, die zu gleichen Teilen dem *Berliner Rundfunk* und der *Deutschen Grammophon* gehörte.<sup>999</sup> Laut Bernd Meyer-Rähnitz wurde dieser Firma die begehrte Lizenz von der amerikanischen Besatzungsbehörde ausgestellt, zunächst mit der Beschränkung, Aufnahmen lediglich »zu Sendezwecken« pressen

---

994 Gespräch mit Heinz Kunert vom 17.6.2014.

995 Laut einer internen Statistik gehörte Honig 1954 zu den am meisten gespielten Komponisten im Rundfunk der DDR, siehe: Aktennotiz Krüger an Glücksmann, »Betreff: Statistische Übersicht – rohe Übersicht über Tanzmusik beim Deutschlandsender im November 1954«, 15.2.1955, in: BA, DR 1, Sign. 243, Bl. 294.

996 Staatliches Rundfunk-Komitee, Lektorat (Honig) an Walter Schütze, 30.3.1955, in: Ebd., Bl. 254.

997 Gespräch mit Heinz Kunert am 13.6.2014; nn, »Exportauftrag aus Moskau: ›... und 15000 mal Mambo Marajo‹«, in: *Freie Welt*, Heft 48, 29.11.1956, S. 8.

998 Lange 2000, S. 98.

999 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 7.

zu dürfen. Neben der Verwendung älterer Bandaufnahmen (der Marke *Tempo*) sollen ab August auch Neuaufnahmen produziert worden sein.<sup>1000</sup>

Nach der Gründung einer eigenen Verlags- und Produktionsfirma in der SBZ, *Lied der Zeit*, begann der *Berliner Rundfunk*, Schellackplatten in einem gepachteten Presswerk im sächsischen Ehrenfriedersdorf herzustellen. Dieser abgelegene Ort war als Provisorium bis zur Wiederherstellung der alten *Tempo*-Fabrik in Potsdam-Babelsberg geplant, tatsächlich wurde jedoch bis 1958 dort produziert.<sup>1001</sup> Der Chef von *Lied der Zeit*, der Kommunist und »Spaniensänger« Ernst Busch, produzierte neben politischer Agitation und Klassik viel aktuelle TUM, auch aus wirtschaftlichen Gründen. Neben ostzonalen Künstlern wurden auch Kapellen und Sänger aus den westlichen Besatzungszonen für Aufnahmen engagiert. Lizenzproduktionen fanden in beide Richtungen statt: Noch bis 1961 wurden zwischen der Tanzmusikabteilung bei *Lied der Zeit*, AMIGA, und den westeuropäischen Firmen *Decca*, *Philips* und *Teldec* Matrizen ausgetauscht sowie gemeinsame Aufnahmen gemacht.<sup>1002</sup> Laut dem Busch-Biographen Jochen Voit lief die Firma nicht besonders. Ob das an Buschs Un-erfahrenheit in marktwirtschaftlichen Belangen lag oder an der kriminellen Energie einiger seiner Mitarbeiter, bleibt offen.<sup>1003</sup> Auf jeden Fall schrammte die Firma bis 1953 des öfteren am Konkurs vorbei.<sup>1004</sup>

Nach der Gründung der DDR wurde laut Voit die Schallplattenfirma staatlicherseits vermehrt als »pädagogische Institution« in Anspruch genommen.<sup>1005</sup> Den nun geltenden Prämissen des *Sozialistischen Realismus* entsprachen jedoch nur wenige der Tanzmusikproduktionen. Busch, der bisher relative freie Hand hatte, was die Musikproduktion betraf, musste seine wirtschaftlichen Entscheidungen nun immer öfter rechtfertigen. Auch die kulturpolitischen Strategien der 1951 gegründeten *Stakuko* erhöhten den Druck auf das Unternehmen.<sup>1006</sup> Im sich erhitzenden Kalten Krieg war die Orientierung an US-amerikanischen Musikrends nicht erwünscht. Selbst der stellvertretende Vorsitzende des Ministerrats, Walter Ulbricht, wandte sich an Busch, »mit der Bitte, keine Platten mit anglo-amerikanischer Tanzmusik mehr rauszubringen«.<sup>1007</sup> Busch wehrte sich gegen solche Vorschläge stets mit dem Argument, ohne populäre Tanzmusik sei ein wirtschaftliches Bestehen nicht mög-

---

1000 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 323.

1001 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 14.

1002 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 16.

1003 Jochen Voit, *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch – Die Biographie*, Berlin 2010, S. 216.

1004 Voit 2010, S. 191f.

1005 Voit 2010, S. 215.

1006 Voit 2010, S. 255.

1007 Voit 2010, S. 231.

lich.<sup>1008</sup> 1951 betrug der Anteil von Tanzmusik an der Produktion bei *Lied der Zeit* 78 Prozent.<sup>1009</sup> Damit gelang es jedoch bei weitem nicht, den Bedarf in der DDR zu decken.<sup>1010</sup> Versuche seitens der *Stakuko*, Buschs unternehmerische Freiheit zu beschneiden, liefen scheinbar ins Leere. Im August 1952 wies die staatliche Kommission Busch an, bestimmte Tonbänder nicht mehr zu Schellackplatten zu verarbeiten. Darunter befanden sich »alle amerikanischen und englischen Komponisten außer Gershwin« und mehrere Stars der BRD, wie das RBT-Orchester, Walter Dobschinski, Helmut Zacharias und andere.<sup>1011</sup> Diese »Sperrung« scheint jedoch nicht lange Bestand gehabt zu haben: Bereits ein halbes Jahr später veröffentlichte *Lied der Zeit* beispielsweise eine Coverversion des Standards *All the Things You Are*.<sup>1012</sup> Die Kritik am westlichen Repertoire bei *Lied der Zeit* hatte neben politischen auch finanzielle Hintergründe, waren doch Verwertungsrechte an Firmen im kapitalistischen Ausland zu zahlen. Dazu weiter unten mehr.

Ein gutes Beispiel für den kritisierten Anteil US-amerikanischer Produktionen im Repertoire von *Lied der Zeit* stellen die Aufnahmen der Dresdner Kapelle Heinz Kretzschmar dar. Der für Tanzmusik zuständige Produktionsleiter und Talent-Scout Konstantin Metaxas scheint einen Faible für jazzaffine TUM besessen zu haben. Er organisierte im Berlin der ersten Nachkriegsjahre aufsehenerregende Konzerte, unter anderem eine Jam-Session mit dem Kornettisten Rex Stewart, einem ehemaligen Mitglied der Kapelle von Duke Ellington. Wahrscheinlich hat er auf der allnächtlichen Talentsuche in den Clubs Kretzschmar kennengelernt, dieser war Ende der 1940er regelmäßig in der bekannten *Femina-Bar* engagiert. In den Jahren 1950 und 1951 produzierte Metaxas 19 Titel mit Kretzschmars Kapelle.<sup>1013</sup> Zum Teil unter dem *Lied der Zeit*-Label AMIGA, zum Teil unter seinem Firmenlabel *Regina*. Letzteres wurde für die westlichen Besatzungszonen hergestellt. Darunter befanden sich auch eingedeutschte Cover-Versionen US-amerikanischer Hits.

Diese Praxis, US-amerikanische TUM zu übersetzen, neu zu arrangieren und mit deutschen Interpreten aufzunehmen, hatte schon vor 1945 existiert und bestand noch bis in die frühen 1960er, so Klaus Nathaus.<sup>1014</sup> Sie war also Bestandteil der oben erwähnten »klassischen Netzwerkökonomie«, mit den Verlagen im Mittelpunkt.<sup>1015</sup> Ein Grund für diese Pra-

---

1008 Voit, Interview mit Uszkoreit, o.P.

1009 Voit 2010, S. 231.

1010 Voit 2010, S. 217.

1011 Voit 2010, S. 231f.

1012 Gustav Brendel mit seinen Solisten, *Zauberhafter Frühling (All the Things You Are)*, AM 1597, siehe: Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 108.

1013 Vgl. die entsprechende Diskographie auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1014 Nathaus 2012, S. 206.

1015 Nathaus 2012, S. 205.

xis war deren Annahme, dass sich Hits nur in verständlicher Sprache verkaufen ließen, so Nathaus. Noch 1956 beispielsweise stammten 46 der 100 meistverkauften Singles in der BRD aus den USA.<sup>1016</sup> Neben der scheinbar einfacheren Vermarktung gab es auch noch andere Gründe für die Verdeutschung der Texte. Zeitzeugen berichten, dass in Live-Programmen Songtitel durch übersetzte Versionen oder Fantasie-Namen ersetzt wurden, um vom Staat nicht gewünschte Musik spielen zu können. Das galt vor allem für US-amerikanische Titel. Entwickelt wurde diese Praxis während der faschistischen Diktatur, aber auch noch in der frühen DDR vereinzelt angewendet.<sup>1017</sup>

Denkbar ist, dass diese Praxis der Verschleierung auch bei der Produktion von Tonträgern angewendet wurde. Jedenfalls fällt auf, dass viele US-amerikanische Urheber auf den Cover-Versionen mit der Kapelle Heinz Kretzschmar nicht oder falsch angegeben sind. Beispielsweise ist unter dem Titel *Ach, Babett, backe Kuchen* (AM 1318) nur der deutsche Textdichter (Hans Bradtke) und der Name Hilliard angegeben, die originalen Urheber des Hits *I would have baked a Cake* aus dem Jahr 1950 (Hoffman, Merrill und Watts) jedoch nicht. Auch die Komponisten und Texter des Standards *Crazy Rhythm* (Meyer, Kahn, Caesar) mussten auf der Cover-Version *Beschwingte Kleinigkeiten* (AM 1350) dem falschen Namen »Warren« weichen. Natürlich kann es sich bei den falschen Bezeichnungen, die in anderen Fällen auch Namen von Interpreten oder Matrizenangaben betreffen, um Schlamperie handeln, wie Meyer-Rähnitz vermutet.<sup>1018</sup> Der Umstand jedoch, dass auf den Etiketten der Platten, die unter AMIGA für die DDR gepresst wurden, sich mehr »Fehler« einschlichen als bei dem für den Westteil Deutschlands bestimmten *Regina*-Label, macht eine absichtliche Verschleierung wahrscheinlicher.<sup>1019</sup>

Sollte mit der falschen Etikettierung der Vertrieb US-amerikanischer TUM in der DDR verschleiert werden, waren jedoch die Erfolgsaussichten dieser Strategie nicht viel versprechend. Von den 19 Aufnahmen, die Kretzschmar mit Metaxas produzierte, waren acht Titel Cover-Versionen aktueller Hits aus den USA.<sup>1020</sup> Die Originale dürften gemäß der Programmstrategie US-amerikanischer Rundfunksender auch in Deutschland des öfteren zu hören gewesen sein. Jedem, der nicht ausschließlich sozialistischen Staatsrundfunk konsumierte, muss also die Herkunft dieser Musik klar gewesen sein. Auf jeden Fall trugen diese

---

1016 Nathaus 2012, S. 206.

1017 Beispielsweise bei Theo Schumann, siehe Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 14.

1018 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 11.

1019 Unter den Aufnahmen mit Heinz Kretzschmar befinden sich unter dem Label *Amiga* 50 Prozent Falschangaben, unter dem Label *Regina* 17 Prozent.

1020 Vgl. Musikproduktionen Heinz Kretzschmar auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

Aufnahmen dazu bei, den von US-amerikanischen Vorbildern inspirierten Sound der Kapelle Heinz Kretzschmar republikweit bekannt zu machen und erhöhten die Gefahr, potentielle Kritiker auf den Plan zu rufen. Inwieweit jedoch die Produktionen bei *Lied der Zeit* einen Einfluss auf das spätere Verbot der Kapelle hatten, konnte ich nicht eruieren.

Nachdem der Kapelle von Heinz Kretzschmar im Dezember 1950 die Auftrittserlaubnis entzogen worden war, flüchtete dieser mit seinen Musikern nach Westberlin. Beihilfe zur Flucht soll laut Voit sein Geschäftspartner bei *Lied der Zeit*, Metaxas, geleistet haben. Deswegen soll dieser daraufhin entlassen worden sein.<sup>1021</sup> Entspricht dies der Wahrheit, liegt eine überregionale Relevanz der Causa Kretzschmar nahe. Metaxas, welcher für *Lied der Zeit* auch klassische Musik produziert hatte, war danach für die *Deutsche Grammophon* tätig. Dort organisierte er in späteren Jahren aufsehenerregende Konzerte mit Sviatoslav Richter, Igor Oistrach und Mstislaw Leopoldowitsch Rostropowitsch.<sup>1022</sup> Mitten im Kalten Krieg dürften ihm seine »gute[n] Verbindungen zur russischen Künstleragentur« einen entscheidenden Vorsprung gegenüber konkurrierenden Kollegen verschafft haben.<sup>1023</sup> Auch pflegte Metaxas alte Kontakte zu jazzaffinen Enthusiasten in der DDR. Beispielsweise betrieb sich Rudorf auf ihn und das »zwischen Lied der Zeit und der Deutschen Grammophon Gesellschaft bestehend[e] Abkomme[n]«, als er 1954 dem *VEB Deutsche Schallplatten* die Produktion einer Schallplatte mit beispielhaften »Jazz«-Aufnahmen vorschlug.<sup>1024</sup> Metaxas erscheint in diesem Licht als weiterer Netzwerker im Dienste der hochkulturellen Aufwertung des »Jazz«. Ganz sicher wäre die nähere Untersuchung seiner musikpolitischen Strategien in den Diskursen beider deutscher Staaten eine lohnende Aufgabe, in dieser Arbeit ist jedoch dafür kein Platz.<sup>1025</sup>

### **Aspekte der Klangästhetik bei *Lied der Zeit* und *VEB Deutsche Schallplatten***

Der Klang einer jazzaffinen TUM-Produktion war ein wichtiger Bestandteil dieser Musik, der Kritiker und Fans schon mal gegeneinander aufbringen konnte. Ein Merkmal übrigens, das dem heutigen Hörer nicht in dem Maße auffallen muss. Vielleicht aus dem Grund, dass wir uns schon zu sehr an die technische Bedingtheit unserer Musikerfahrung gewöhnt ha-

---

1021 Voit 2010, S. 448, FN 55.

1022 Paul Moor in: *Der Spiegel*, 22.9.1969 ([www.spiegel.de/spiegel/print/d\\_45562587.html](http://www.spiegel.de/spiegel/print/d_45562587.html)).

1023 Alexander Werner, *Carlos Kleiber: eine Biographie*, Mainz 2010, S. 344.

1024 Rudorf an LdZ Amiga, künstlerische Produktion, 16.9.1954, in: BA, DR 1, Sign. 243, Bl. 284.

1025 Weitere Recherchen im Bundesarchiv Berlin, DRA und den Hinterlassenschaften von *Lied der Zeit*, *VEB Deutsche Schallplatten* sowie *Deutsche Grammophon GmbH* brächten sicher Erhellendes zu Tage.

ben, wie Timothy Warner es formuliert: »[R]ecordings have changed forever our concept of what constitutes the art of music and cannot now be viewed as something separate from it.«<sup>1026</sup> Klangdesign bestimmte die Audiotechnologie seit ihren Anfängen um 1900.<sup>1027</sup> Auch aufgrund der zentralen Position im zeitgenössischen Musikdiskurs ist es wichtig, an dieser Stelle auf die Klangproduktion hinzuweisen. Sie bestimmt den Grad der »aural attractions« jazzaffiner TUM, »analog zur technischen Attraktion von Farbfilmen«, so Matthias Pasdzierny.<sup>1028</sup> Die Produktionsästhetik und der entsprechende Einsatz von Studio-technik werden nach Ralf von Appen und André Doehring von »historisch gewachsene[n] Genre- und Stilklangregeln« beeinflusst, welche ästhetischen, marktwirtschaftlichen und manchmal auch (wie in dieser Arbeit ersichtlich) politischen Zielen folgen.<sup>1029</sup>

Jens Gerrit Papenburg hat sich in seiner Dissertation mit dem Klangdesign der 1950er auseinandergesetzt. Für ihn ist vor allem das Mastering entscheidend, das was er das »Ungehörte« einer Aufnahme nennt. Dieses Mastering sei Anfang der 1950er je nach Aufnahmestudio unterschiedlich ausgefallen<sup>1030</sup>, aber eine möglichst hohe Lautstärke<sup>1031</sup> und »ein mittenbetonter, stark komprimierter, am Rande der Verzerrung geschnittener Klang«<sup>1032</sup> seien weit verbreitet gewesen. Papenburg bezieht sich hier auf die innovativen kleinen US-Studios jener Zeit, die stilistisch bei der Jugend den Ton angaben. Seien die großen Majors beim Einsatz des Masterings schon zurückhaltender gewesen, so war in den Produktionen westdeutscher Tonstudios nichts mehr von diesen Klanginnovationen zu hören.<sup>1033</sup>

Auch im Tonstudio von *Lied der Zeit* und dem VEB *Deutsche Schallplatten* herrschte in den 1950ern ein eher konservatives Ideal. Die bei Papenburg beschriebene Beeinflussung des Frequenzganges beispielsweise galt in der DDR bis Anfang der 1960er als Tabu.<sup>1034</sup> Auch der seit den späten 1940ern international favorisierte Einsatz von Hall, wie er exemplarisch bei Aufnahmen von Stan Kenton praktiziert wurde, erschien vielen ostdeutschen

1026 Warner 2009, S. 137, FN 23.

1027 »Even at the turn of the twentieth century, Stroh violins, brass instruments replacing lower strings and the success of specific vocal timbres that were more suited to the limitations of the acoustic recording process (for example, Caruso and Melba) were driven by musico-technological considerations.« Siehe: Warner 2009, S. 135 und ebd., FN 15.

1028 Matthias Pasdzierny, »Musik oder Musike? Kitsch und Schlager der Nachkriegszeit«, in: Katrin Eggers/Nina Noeske (Hg.), *Musik und Kitsch*, Hildesheim 2014, S. 194.

1029 Ralf von Appen, André Doehring, »Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung Up*«, in: Ralf von Appen et al. (Hg.), *Populäre Musik*, Laaber 2014, S. 233f.

1030 Jens Gerrit Papenburg, *Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik*, Dissertation an der Humboldtuniversität Berlin, 2011, S. 177f. (online einsehbar unter [edoc.hu-berlin.de/dissertationen/papenburg-jens-gerrit-2011-12-04/PDF/papenburg.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/papenburg-jens-gerrit-2011-12-04/PDF/papenburg.pdf), zuletzt eingesehen am 28.6.2017)

1031 Papenburg 2011, S. 180.

1032 Papenburg 2011, S. 198.

1033 Papenburg 2011, S. 196.

1034 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 19.12.2013, S. 1.

Toningenieuren suspekt. Ein Korrespondent der Branchen-Zeitschrift *Das Notenpult* berichtet dazu:

»War die Bahnhofshallen-Akustik bis dahin ein Schrecken der Tonmeister, so wurde sie jetzt ganz bewußt forciert und so verstärkt in die Aufnahme eingeblendet, daß diese ›halligen‹ Einblendungen einem Aufschrei glichen, dem Aufschrei des 20. Jahrhunderts, wie ihn die Experten nannten. Ein Effekt, der beim ersten Abhören einer solchen Platte mit unwahrscheinlicher Wucht auf den Hörer eindringt. In diesem Falle von einer Atomisierung der Musik zu sprechen, scheint nicht einmal so abwegig. Das Frappierende an diesen Aufnahmen war, daß die Halleinwürfe nach monotonen Einleitungen völlig unvorbereitet und mit einer entsetzlichen Lautstärke kamen.«<sup>1035</sup>

Auch bei *Lied der Zeit* seien zwar »in letzter Zeit einige beachtliche Aufnahmen mit Hall« produziert worden.<sup>1036</sup> Die Aufnahmen mit der Kapelle Heinz Kretzschmar weisen jedoch einen zurückhaltenden Einsatz des Halls auf, verglichen etwa mit Aufnahmen der westdeutschen Kapelle von Joe Wick. Beide produzierten Cover-Versionen des Standards *Creole Love Call*, die Produktion mit Wick ist jedoch diesbezüglich viel stärker am aktuellen US-amerikanischen Sound orientiert. Auch die Produktionen mit den DTS ab Mitte der 1950er setzen den Hall nur sparsam ein. Erst auf deren Vinyl-Schallplatte *Jazz mit Günter Horig* (1964) sind vordergründige Halleffekte zu hören. Laut dem Toningenieur des *Senders Dresden* (Eberhard Bretschneider), mit dem die DTS zuvor einige Aufnahmen produziert hatten, waren die Musiker sehr unzufrieden mit dem Klang dieser in Berlin aufgenommenen Schallplatte. Auch er selbst empfand den dortigen Einsatz der Halleffekte als überdimensioniert.<sup>1037</sup> Im Gegensatz zu Heinz Kunert, welcher danach strebte, alle Schritte der Aufnahme und der Nachbearbeitung in seinem Sinne zu beeinflussen<sup>1038</sup>, mischten sich die DTS laut Bretschneider nicht in die Arbeit der Toningenieure ein. Vertrauen auf beiden Seiten sei eben sehr wichtig für die Arbeit in Musikproduktionen, so Bretschneider.<sup>1039</sup>

Die zurückhaltende Nutzung von Spezialeffekten wie den oben beschriebenen »extremen« Halleinspielungen scheint nicht an den fehlenden Produktionsmitteln gelegen zu haben. Nach den Mangeljahren der unmittelbaren Nachkriegszeit seien die Aufnahmestudios bei *Lied der Zeit* und *VEB Deutsche Schallplatten* im Vergleich zum Rundfunk sehr gut

---

1035 Roman Lewandowski, »Der Umweg des Klanges über den Hallraum«, in: *Das Notenpult*, 6/1950, S. 297f.

1036 Lewandowski 1950, S. 298.

1037 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 19.12.2013, S. 9.

1038 Interview mit Heinz Kunert vom 13.6.2014, S. 1.

1039 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 13.6.2013, S. 9.

ausgestattet gewesen, so Bretschneider.<sup>1040</sup> Auch der oben zitierte, für das Label AMIGA werbende Text legt dies nahe. Entscheidend für die diesbezügliche Zurücknahme scheint die Konnotation von »extremem« Hall mit dem Namen Stan Kenton gewesen zu sein. Dessen ästhetischen Strategien waren ja das erklärte Feindbild in den deutschen Tanzmusikdiskursen der 1940er und 1950er Jahre. Wenn es um Vorzüge oder Nachteile US-amerikanischer Musiktrends ging, wurde der Name Kenton von Fans wie von Kritikern in jenen Jahren regelmäßig instrumentalisiert.<sup>1041</sup>

### **Musikproduktionen Dresdner Kapellen unter dem Label AMIGA bis 1961**

Waren im überregionalen Rundfunk mehrere Dresdner Kapellen präsent, wie das Heinz Kunert Sextett und Quartett, die Kapellen von Theo Schumann und Erwin Thiele sowie die Dresdner Tanzsinfoniker, so gelang es im hier untersuchten Zeitraum nur den DTS und Heinz Kretzschmar, bei der ostdeutschen Schallplattenfirma TUM zu veröffentlichen. Bei der Untersuchung des aufgenommenen Repertoires fällt auf, dass neben jazzaffiner TUM ein Schwerpunkt auf bereits zu Klassikern avancierten Standards lag. Vor allem die DTS spielten seit Mitte der 1950er zahlreiche Titel des Oldtime- und New-Orleans-Repertoires ein und festigten somit ihre Rolle als seriöser Partner in Sachen hochkultureller Aufwertung des »Jazz«.

Dass dieser Prozess bereits 1957 als abgeschlossen gelten kann, mithin die subkulturell-jugendliche Komponente einer »seriösen« Beschäftigung mit diesem Thema gewichen ist, legt ein internes Papier im MfK nahe. Dort wurde die weiteren »Richtlinien für die Jazzproduktion« unter dem Label AMIGA ausgearbeitet. In einer Sitzung, bei der auch Musikwissenschaftler wie Georg Knepler und Winfried Höntsch anwesend waren, kam man zu dem Schluss, dass das »Verlustgeschäft« mit den reinen »Jazz«-Aufnahmen nicht weiter ausgeweitet werden müsse. Von den 24 bisher produzierten Titeln seien lediglich »zwischen 1000 und 1500« Exemplaren verkauft worden. »Entsprechend dem geringen Bedarf« würden zukünftig acht Produktionen im Jahr ausreichen. Und zwar nur auf Schellack mit 78 Umdrehungen pro Minute, »um die wertvolle Langspielplattenmasse für andere Aufnahmen vorzubehalten«. Man beschloss außerdem die glücklich »begonnene Zusammenarbeit mit den Jazzensembles der DDR« verstärkt fortzusetzen. Dazu zählten vor allem die Kapellen von Alfons Zschockelt (welcher jedoch bald darauf in den Westen flüchte-

---

1040 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 13.6.2013, S. 10.

1041 Zu Kenton siehe das Kapitel zur TUM-Definition.



te<sup>1042</sup>) und Alfons Wonneberg sowie die Dresdner Tanzsinfoniker.<sup>1043</sup> Nach der Verhaftung von Rudolf im Frühling desselben Jahres und des daraufhin beschlossenen »Jazz-Kompromisses« im Kultusministerium ließe sich dieser Aktenbeleg freilich auch anders interpretieren. Nämlich als Kleinreden des tatsächlichen Bedarfs durch eingeschüchterte Mitarbeiter der staatlichen Musikproduktionsfirma. Ich plädiere jedoch für die erstere Einschätzung, waren doch zu diesem Zeitpunkt schon ganz andere Musikgenres bei der Jugend populär.

### **Die staatlichen Verlage *Lied der Zeit* und *Harth Verlag***

Das Verlagswesen fungierte auch in der DDR als Mittelpunkt der »klassischen Netzwerk-Ökonomie«. In den Jurys der Rundfunk-Lektorate waren immer auch Vertreter der beiden verbliebenen Tanzmusikverlage der DDR, *Lied der Zeit* aus Berlin und des Leipziger *Harth-Verlages*, anwesend.<sup>1044</sup> Hatte ein Titel das Lektorat mit Wohlwollen passiert, wurde er in Rundfunksendungen und Druckarrangements, wie beispielsweise in der *Presto-* oder *Teddy-Serie*, »popularisiert«.<sup>1045</sup> Dabei standen die sozialistischen Verlage in Konkurrenz zu ihren westdeutschen Pendanten. Diese hatten oft bessere Kontakte zu den Kapellen in der DDR, da die Musiker auf aktuelles Notenmaterial mit den internationalen Hits angewiesen waren. Und die wurden vor allem im Westen verlegt. Um ihre Kundschaft zu halten, waren die ostdeutschen Verlage also auf Kooperationen angewiesen. 1956 beispielsweise erhielt der Verlag *Lied der Zeit* vom Westberliner *Schaeffers-Verlag* eine »Kapellenleiter-Anschriftenkartei« mit 2500 Namen, »für Werbezwecke«.<sup>1046</sup>

Außerdem bestanden Verträge mit westlichen Verlegern wie Ralph Maria Siegel, Sikorski oder Schaeffers.<sup>1047</sup> Sie waren von unbegrenzter Laufzeit, sahen keine Abnahmeverpflichtungen vor und betrafen 400 bis 500 Titel jährlich, mit jeweils 400 bis 100 Stückzahlen pro Titel. »Der Zentralvertrieb holt keine spezifizierte Titelgenehmigung ein, sondern wählt die Titel allein aus«, so der für den deutsch-deutschen Musikalienhandel seit 1952 zuständige *Zentralvertrieb für Musikalien und Volkskunstmaterial* gegenüber einer Anfrage

---

1042 Schmidt-Joos 2016, S. 434.

1043 »Aktennotiz über die am Freitag, den 13.9.57 durchgeführte Besprechung mit dem Thema *Jazzproduktion des VEB Deutsche Schallplatten*«, in: BA, DR1, 243, o.P.

1044 Gespräch mit Heinz Kunert vom 17.4.2015.

1045 In der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) sind überdurchschnittlich viele Drucke dieser Tanzmusik-Serien erhalten, auch aufgrund der Übernahme von Nachlässen ehemaliger Kapellenleiter.

1046 Hinterthür 2006, S. 454.

1047 Harth-Verlag an die Zollverwaltung der DDR, 4.3.63, in: BA Berlin, DR1, Sign. 246, Bl. 104.

aus dem Kultusministerium.<sup>1048</sup> Wie in der sozialistischen Schallplattenproduktion, so gab es auch im ostzonalen Verlagswesen Kooperationen und Subverlagsgeschäfte mit westlichen Firmen über den Zeitpunkt des Mauerbaus hinaus, aus rein pragmatischen Gründen und konträr zu politischen Bekenntnissen.<sup>1049</sup>

In den ersten Nachkriegsjahren waren noch Papiermangel und fehlende Druck-Konzessionen die Hauptursachen für den unzureichenden Kontakt der sozialistischen Verlage zu ihren Kunden.<sup>1050</sup> In dieser Zeit hatten sich viele Kapellen das Kopieren von Rundfunksendungen angewöhnt und betrieben diese Praxis zum Teil bis in die 1960er Jahre und darüber hinaus.<sup>1051</sup> In den Repertoires Dresdner Kapellen finden sich viele solcher »Eigenarrangements«, oft mit verschleiernenden Titeln und ohne Autor.<sup>1052</sup> Die schon vor dem Zweiten Weltkrieg gängige Praxis, erfolgreiche US-Titel wenige Wochen nach dem Erscheinen auch in Deutschland auf den Markt zu bringen, war ja nur in den westlichen Besatzungszonen möglich.<sup>1053</sup> Und in der DDR begann schon früh die politische Ächtung dieser »Druckerzeugnisse«.<sup>1054</sup>

Dieser Umstand führte außerdem dazu, dass ostdeutsche Komponisten Werke, für die in der DDR voraussichtlich keine Druckgenehmigung zu bekommen war, etwa weil sie zu sehr jazzaffinen Stilmitteln huldigten, im Westen Deutschlands veröffentlichten. Beispielsweise ließ Heinz Kunert seine Komposition *Swing im Dünensand* beim kleinen *Nobile-Verlag* im rheinischen Neuwied drucken. Der Titel hatte zwar das Lektorat passiert und war im Rundfunk produziert worden (mit Westberliner Musikern).<sup>1055</sup> Scheinbar führte jedoch die kulturpolitische Ächtung der beteiligten Gesangsgruppe *Die Nicolets* zum Stopp des weiteren Procedere<sup>1056</sup>, so dass Kunert die Eigeninitiative ergreifen musste.<sup>1057</sup> Bis auf Heinz Kretzschmar sind alle in dieser Arbeit besprochenen Musiker mit mehreren Titeln im sozialistischen Verlagsangebot präsent, auch wenn sie nur einen Bruchteil von Leipziger

---

1048 MfK, HA Musik, Hauptreferent Folkmann, »Aktenvermerk, Betr.: Einfuhr von Schlagernoten«, 9.12.1957, in: BA, DR 1, 245, o.P.

1049 Harth-Verlag an die Zollverwaltung der DDR, 4.3.63, in: BA Berlin, DR1, Sign. 246, Bl. 104.

1050 Hinterthür 2006, S. 89.

1051 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 16.

1052 Beispielsweise bei Heinz Kretzschmars Musikproduktionen, vgl. [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1053 Lange 2000, S. 88.

1054 Beispielsweise die Kritik an dem Titel »Wir sind die Swingheinis«, welcher in einem Freiburger Musikgeschäft als Notendruck verkauft und in einer großangelegten Kapellenleiterversammlung in Dresden als Beispiel für nicht erwünschten westlichen »Schund« problematisiert wurde. Siehe: FDGB (Konrad) an MfV (Goldhammer), »Protokoll der Versammlung aller Kapellenleiter und Vertrauensleute der Dresdner Tanzkapellen-Fachgruppe Musik am 14.6.1950«, in: SächsStA Dresden, MfV (11401), Sign. 2600, o.P.

1055 Kapelle unbekannt und Die Nicolets, *Swing im Dünensand*, im Privatbesitz Heinz Kunert.

1056 Voit 2010, S. 231f.

1057 Gespräch mit Heinz Kunert vom 17.4.2015.

oder Berliner Kapellen ausmachen. Das liegt zum Teil daran, dass es nur in letzteren Städten Rundfunkanzorchester gab, die einen Großteil ihrer Produktionen auch selbst komponierten, die »klassische Netzwerk-Ökonomie« eben.<sup>1058</sup>

### **Die Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte (AWA) und die so genannte 60/40-Verordnung**

Eine gesetzliche Regelung, nach der Komponisten und Textern ein Obolus zusteht, wird eines ihrer Werke veröffentlicht oder aufgeführt, existiert in Deutschland seit 1901. Diese hatte in beiden deutschen Staaten noch bis Mitte der 1960er Bestand, bevor jeweils eine neue Fassung der Urhebergesetze veröffentlicht wurde.<sup>1059</sup> Die heute üblichen Verwertungsentgelte für die praktizierenden Musiker jedoch existierten im hier besprochenen Zeitraum noch nicht. Oft wurde, beispielsweise bei einer Rundfunkaufnahme, das Recht zur unbegrenzten Wiedergabe für ein einmaliges (geringes) Entgelt abgegeben.<sup>1060</sup>

In der unmittelbaren Nachkriegszeit scheint es kein funktionierendes System der Gebührenabgabe und -verteilung gegeben zu haben. Spätestens ab August 1946 jedoch erlaubte die SMAD die Wiederaufnahme der Überwachung des Urheberrechtsgesetzes. Für sächsische Musiker und Tanzlokalinhaber galt es ab diesem Zeitpunkt, an die Bezirksdirektion der STAGMA (ab 1947 GEMA) in Leipzig »Datum, Ort, Uhrzeit, Kapellenstärke, Saalgröße [und] Eintritt«<sup>1061</sup> zu melden. Noch fehlte die Forderung nach der Aufzählung gespielter Titel und Komponisten. Sie sollte erst mit der Gründung der ostdeutschen AWA obligatorisch werden. Dies geschah am 1. Januar 1951, unter der Dienstaufsicht des Ministeriums für Volksbildung. Die AWA übernahm zwar alle Verpflichtungen der Vorgängerorganisationen. Die Verträge mit »Bürgern außerhalb der DDR« blieben jedoch bis zur Genehmigung durch das MfV »schwebend unwirksam«.<sup>1062</sup> Auch in einer Gesetzesnovelle aus dem Jahr 1955 wurde die Auszahlung an Rechteinhaber außerhalb der DDR unter Vorbehalt gestellt: »Abrechnungen mit dem Ausland erfolgen, soweit entsprechende Vereinba-

---

1058 Siehe die Aufführung der Produktionen und Urheber in der Diskographie von Meyer-Rähnitz et al. 2006.

1059 Thomas M. Jörger, *Das Plagiat in der Popmusik*, Baden Baden 1992, S. 30f.

1060 Generalintendanz des Rundfunks in der DDR, »Durchführungsbestimmungen zur Honorarordnung«, 23.6.1952, in: DRA, Sender Dresden (F193-00-00/0002), Bl. 448.

1061 RdS, Abt. VB (Rentzsch) an Bezirksverwaltung 3, 24.8.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 3, Sign. 59, o.P.

1062 »Verordnung über die Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiete der Musik«, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Nr. 41, 13.4.1951, S. 235f.

rungen oder Gesetzgebung die Gegenseitigkeit gewährleisten«, heißt es dort.<sup>1063</sup> Auch Auszahlungen an Bürger der DDR, welche einen Titel im Westen verlegt hatten, wurden scheinbar in einzelnen Fällen nicht oder erst nach Jahren ausgezahlt.<sup>1064</sup> Die diesbezüglich fehlenden internationalen Vereinbarungen zwischen der DDR und dem Ausland erklären zum Teil die bis 1956 angehäuften ostdeutschen Devisenschulden bei der GEMA für die Aufführungsrechte westlicher Musik. Laut Bettina Hinterthür waren bis zu diesem Jahr lediglich die Forderungen für das Jahr 1951 gezahlt worden, und das nur zu 52,5 Prozent. Für die Jahre bis 1956 standen weitere 3,5 Millionen DM aus, allein für das Jahr 1955 1,8 Millionen.<sup>1065</sup> Nachdem die DDR 1956 den internationalen Rechteverwertungsgesellschaften CISAC und BIEM beigetreten war, musste sie nun ihre Verpflichtungen dem Ausland gegenüber einhalten. Aufgrund der enormen Schuldenlast handelten die beteiligten Staaten 1957 einen Vergleich für die Jahre 1951 und 1954 aus.<sup>1066</sup>

Um dem permanenten Devisenfluss in das westliche Ausland Einhalt zu gebieten, führte der Gesetzgeber 1958 die so genannte 60/40-Regel ein.<sup>1067</sup> Nach dieser durften Musikprogramme in der DDR nur noch maximal 40 Prozent an Werken westlicher Autoren enthalten. Der größere Anteil sollte von Komponisten aus der DDR, dem sozialistischen Ausland sowie bereits freien Werken bestritten werden. Federführend in der Ausarbeitung dieses Gesetzes war das Ministerium für Kultur. Scheinbar jedoch erst auf politischen Druck hin: Seit Mitte 1956 habe es Ermittlungen des MfS im MfK gegeben, wegen dem »Interesse Ulbrichts an einem Schuldigen für die Devisenschulden«, so Hinterthür.<sup>1068</sup> Zu den Umständen der Gesetzesvorbereitung berichtet der ehemalige Musikabteilungsleiter des MfK, Hans-Georg Uszkoreit, im Interview mit Jochen Voit:

»Das war natürlich auch wieder 'ne ökonomische Frage. Da ging es nicht nur um Ideologie. [...] Ich war ja dabei, als diese sogenannte 60/40-Verordnung besprochen wurde, das muss etwa '58 gewesen sein, das war noch zu Abuschs Zeiten. Die Initiative ging damals von meiner Abteilung aus. Ich hatte in der Presse gelesen, dass es in Brasilien und in Frankreich Bemühungen gab, den Import von ausländischer Musik zu drosseln, um die Künstler im eigenen Land nicht zu benachteiligen.

---

1063 »Erste Durchführungsbestimmung zur Verordnung über die Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiete der Musik. – Richtlinien für die Einziehung von Gebühren für musikalische Aufführungen – Vom 27. April 1955«, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Nr. 37, 6.5.1955, S. 315f.

1064 Beispielsweise bei Werner Schmidt, siehe Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 36.

1065 Hinterthür 2006, S. 466.

1066 Hinterthür 2006, S. 468.

1067 MfK (Hg.), *Anordnung über die Programmgestaltung bei Tanz- und Unterhaltungsmusik* vom 2.1.1958.

1068 Hinterthür 2006, S. 468.

Ich brachte darauf den Vorschlag ein, in der DDR nach dem Prinzip 50/50 zu verfahren: 50 Prozent der gespielten Musik sollten aus der DDR und dem sozialistischen Ausland stammen, und 50 Prozent aus dem westlichen Ausland, also paritätisch. Diese Vorlage hat mir dann Abusch um die Ohren geschlagen und gesagt: »Das ist die typische Gleichmacherei mit dem Westen! Ich verlange 60/40!« Das hat Abusch mir diktiert, und so ist es auch gekommen. Diese Verordnung galt für öffentliche Veranstaltungen, im Grunde für alle Bereiche des kulturellen Lebens in der DDR.«<sup>1069</sup>

Politische und nicht-öffentliche Jugendveranstaltungen waren von dieser Regelung ausgenommen.<sup>1070</sup> Nach Einführung des Gesetzes sank die jährliche Devisenverpflichtung auf 800.000 DM.<sup>1071</sup> Da die Musiker jedoch weiterhin darauf angewiesen waren, ihrem Publikum jeweils die aktuellsten Hits jazzaffiner TUM zu bieten, bürgerte sich in den folgenden Jahren die Fälschung der Titellisten ein.<sup>1072</sup> Viele Musiker sahen darunter scheinbar einen »Kavaliersdelikt«, obwohl der Gesetzgeber empfindlich hohe Strafen dafür vorsah, selbst ein Auftrittsverbot für die betrügende Kapelle hätte die Folge sein können.<sup>1073</sup> Vorläufig jedoch verfügte die AWA nicht über genügend Mitarbeiter, welche die korrekte Programmfolge bei einem Konzertbesuch hätten überprüfen können. Bei der Einführung des Gesetzes 1958 wurde lediglich ein Musikkontrolleur je Zweigstelle (also für einen ganzen Bezirk!) eingeplant.<sup>1074</sup> So versuchte der Gesetzgeber, mit Einschüchterungen und Denunziationen »erwischter« Kapellen in Branchenzeitschriften die Sensibilität für das Thema zu stärken:

»Bei jeder falsch ausgefüllten Musikfolge werden die Urheber, deren Werke zwar aufgeführt, aber nicht eingetragen wurden, um die ihnen zustehenden Tantiemen geprellt, denn die Musikfolgen sind die Abrechnungsgrundlagen der AWA. Es muß jedem Kapellenleiter klar sein, daß unser Staat, der die Berner Übereinkunft zum internationalen Schutze der Urheber anerkannt hat, derartige Schädigungen von Autoren – gleichgültig ob In- oder Ausländer – nicht dulden kann und auch nicht dulden wird. Wir sind ein Staat, der seine internationalen Verpflichtungen erfüllt und der den Schutz der Urheberrechte mit allen seinen Machtmitteln durchsetzt. [...] Programmfälschungen sind keine »Kavaliersdelikte«, sondern Manipulationen, die das internationale Ansehen unseres Staates schädigen und die Interessen der ehrlichen Tanzmusiker gröblich verletzen. Für Musiker,

1069 Voit, Interview mit Uszkoreit, o.P.

1070 »Erste Durchführungsbestimmung zur Verordnung über die Wahrung der Aufführungs- und Vervielfältigungsrechte auf dem Gebiete der Musik. – Richtlinien für die Einziehung von Gebühren für musikalische Aufführungen – Vom 27. April 1955«, in: *Gesetzblatt der Deutschen Demokratischen Republik*, Nr. 37, 6.5.1955, S. 315f.

1071 Hinterthür 2006, S. 509.

1072 Stellvertretend für viele Akteure: Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 36.

1073 Vgl. die Übersicht über Dresdner Kapellen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1074 AWA, internationale Verhandlungen und mit GEMA in Paris 1956, in: Bundesarchiv, DR 1, 252, o.P.

die diese Gesichtspunkte aus egoistischen Motiven unbeachtet lassen, kann es keine Nachsicht geben.«<sup>1075</sup>

Der reine Bezug auf die finanzielle Seite der Aufführung westlicher TUM führte die ideologische Kritik an kapitalistischer Musikpraxis ad absurdum. Es war ja nicht nur unklar, welche konkreten Elemente in der westlichen Musik einer genuin bürgerlich-dekadenten Ästhetik geschuldet seien.<sup>1076</sup> Auch die Nutzung dieser Elemente durch sozialistische Komponisten konnte durch diese Regelung nicht verhindert werden. Grob formuliert ging es von Anfang an ums Geld, nicht um Ideale.

Freilich war die 60/40-Verordnung auch ein Konjunkturprogramm für einheimische Komponisten und Texter, trotz weit verbreiteter Fälschung der Titellisten. Die AWA verzeichnete nicht nur den Boom neuer Kompositionsaufträge, sie bewertete auch die Urheber unterschiedlich. Diese »Sonderwertung für gute Komponisten und Texter« musste vom MfK eingeschätzt und abgesegnet werden. Unter den Kandidaten befanden sich jedoch traditionsgemäß nur wenige Tanz- und Unterhaltungsmusiker. Der Schwerpunkt lag auf Akteuren der »ernsten Muse«, wie Kurt Schwaen, Bert Brecht oder Ernst Herrmann Meyer. Die in dieser Arbeit besprochenen Dresdner Kapellen befanden sich nicht unter den Geehrten, zumindest bis zum Jahr 1955.<sup>1077</sup>

---

1075 Anonymus, »Das geht den Musiker an: Programmfälschungen absolut unzulässig«, in: *Melodie und Rhythmus*, 8/60, S. 28f.

1076 Siehe dazu das Diskurs-Kapitel.

1077 Sonderwertung der AWA, 8.9.56, in: Bundesarchiv, DR 1, 252, o.P.

## 5. Dresdner Akteure II: Die Strategien der Kapellen und Fans

### Die Dresdner Tanzkapellen der unmittelbaren Nachkriegszeit

Auf den folgenden Seiten möchte ich näher auf die Dresdner Tanzmusikszene der Nachkriegszeit eingehen. Wie ich im Methodik-Teil schon erörtert habe, bin ich aus Platzgründen dazu gezwungen, mich auf ausgewählte Kapellen konzentrieren zu müssen. Als Einleitung will ich an dieser Stelle trotzdem das Panorama der Dresdner TUM-Szene nach 1945 kurz skizzieren. Zur Charakteristik der jazzaffinen TUM habe ich mich ja schon im entsprechenden Kapitel geäußert, hier soll es vor allem um die musikhistorische Betrachtung einzelner Kapellen und die Interpretation ihrer Strategien im zeitgenössischen TUM-Diskurs gehen.

Auch auf Dresden trifft zu, wovon viele deutsche Zeitzeugen erzählen: Es gab in der unmittelbaren Nachkriegszeit einen enormen Bedarf an Tanzveranstaltungen. Wie auch schon nach dem Ersten Weltkrieg nutzte die Bevölkerung die mehrmals wöchentlich stattfindenden Tanzabende, um dem tristen Alltag zu entfliehen, der von Hunger und vielfältigen Entbehrungen geprägt war. Es ist davon auszugehen, dass anfangs alle Bevölkerungsschichten und Generationen an dieser von ihren Kritikern so bezeichneten »Tanzwut« Anteil hatten, auf Dauer aber eher die Jugendlichen diesem Freizeitverhalten frönten. Über die Zusammensetzung dieses Teils des Publikums wie auch über die soziale Situation der Musiker äußere ich mich im Jugend- und Gewerkschaftskapitel, an dieser Stelle möchte ich lediglich anhand von Aktenmaterial und Zeitzeugenberichten den Dresdner Live-Musik-Markt dieser Zeit darstellen.

Um möglichst viele damals tätige Kapellen ausfindig zu machen, habe ich alle mir zugänglichen Archivfunde zusammengetragen und durch eine selektive Presseschau ergänzt. Wie bei allen Detailschilderungen in dieser Arbeit setzte mir auch hier mein begrenztes Zeitbudget sowie der zu erwartende Umfang einer Publikation natürliche Grenzen. Das führte dazu, dass ich nur die *Sächsische Zeitung* (SZ) der Jahrgänge 1945 bis 1961 analysiert habe, ergänzt durch einzelne Jahrgänge der *Union*, die vor allem für die ersten Nachkriegsjahre zusätzliche Informationen lieferten. Eine umfangreichere Presseschau aller in Dresden erscheinenden Tageszeitungen würde bestimmt belastbarere Informationen liefern. Die Veranstaltungsrubrik der SZ listete auch Tanzabende auf: Interessierte Leser können so die Namen der Kapellen sowie der Veranstaltungsorte erfahren. Ich habe im unter-

suchten Zeitraum jeweils die Donnerstagsausgaben analysiert, da die meisten Tanzabende am Wochenende stattfanden.

Zusätzlich zur Presseschau dienten mir die Statistiken der Stadt und der Landesregierung als Quelle. Die Auflistungen aller im Stadtgebiet tätigen Kapellen und noch erhaltenen Tanzsäle wurde von der SMAD angeordnet und sind, verstreut über mehrere Korpora, im Stadtarchiv Dresden sowie im Sächsischen Staatsarchiv Dresden archiviert worden. Quellenkritisch möchte ich anmerken, dass beide Quellen wahrscheinlich kein umfassendes Bild der damaligen Szene vermitteln können: Nicht jeder Veranstalter inserierte in den Tagesmedien, die außerdem durch die Zensur geprägt waren. Die internen Statistiken mögen ein genaueres Bild zeichnen, aber auch hier sind der Darstellung Grenzen gesetzt: Es gab nicht genug Mitarbeiter, um alle Kapellen zu erfassen. Außerdem wurden die Statistiken nur in den Anfangsjahren geführt.

Auch was eine dritte Möglichkeit der Datenerfassung angeht, nämlich die Befragung von Zeitzeugen, bin ich an Grenzen gestoßen. Abgesehen von der natürlichen Fehlerquelle Erinnerung hatten viele Musiker durch die täglichen Dienste gar keine Zeit, die Konkurrenz wahrzunehmen. Und Fans gehen natürlich immer nur zu einer Band und nicht gleichmäßig verteilt zu allen. Alle im folgenden genannten Fakten sind also unter diesen Einschränkungen zu interpretieren.

Im hier untersuchten Zeitraum von 1945 bis 1961 spielten im Dresdner Stadtgebiet 368 Kapellen. Wie viele davon auch aus Dresden kamen, ließ sich nicht immer eruieren. Auf jeden Fall war jede von ihnen mindestens einen Monat lang für einen Dresdner Tanzsaal engagiert, einzelne Konzerte auswärtiger Kapellen sind in dieser Aufzählung nicht enthalten. Bezogen auf einzelne Jahrgänge waren in Dresden zwischen 147 (1949-1951) und 91 (1955-1957) Kapellen regelmäßig engagiert. Die zeitgenössischen Statistiken der Stadtverwaltung erwähnen niedrigere Zahlen, beziehen sich aber nur auf Dresdner Kapellen. Die FDJ meldete beispielsweise für das Jahr 1947 39 Kapellen dem Dezernat für Volksbildung<sup>1078</sup>, und dieses wiederum 1949 34 Kapellen dem MfV, Abt. Kultur in der LRS.<sup>1079</sup> An anderer Stelle ist wiederum von »über 50« TUM-Kapellen die Rede, »einschließlich Quartetts und Trios«, von denen »die Hälfte [...] an fünf Tagen die Woche« beschäftigt war.<sup>1080</sup>

---

1078 FDJ, KL Dresden an RdS, Dez. VB, Abt. Gesellschaftstanz, 10.1.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 168, Bl. 27.

1079 RdS, Dez. VB an LRS, MfV, Abt. Kultur, »Dresdner Tanzkapellen«, 14.4.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 90, Bl. 36.

1080 RdS, Dez. VB, »Bericht über die erste Zusammenkunft des Kulturausschusses«, 9.11.45, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 78, Bl. 27f.



Es ist also wahrscheinlich, dass regelmäßig mindestens zwei Drittel der in Dresden engagierten Musiker nicht aus der Stadt stammten, sondern aus dem (weitläufigeren) Umland.

Die Kapellengröße reicht vom »Konzerttrio« (wie das von Hans Pfabe 1955) bis zur 20-Mann-Stärke (wie die Kapelle Gerd Michel 1945). Wobei in den späteren Jahren (wie überall in Deutschland) kleinere Besetzungen die Szene dominierten. Natürlich hatten nicht alle Kapellen ein reines Swing-Repertoire, es gab auch Blasorchester darunter. Viele hatten sich auf ein bestimmtes Publikum spezialisiert: Die einen machten swingende jazzaffine TUM. In der unmittelbaren Nachkriegszeit beispielsweise warben elf Dresdner Kapellen mit diesem Kriterium. Andere wiederum boten »kein Jazz, kein Swing, sondern alte deutsche Tanzmusik [...] im bayrischen Stil« und »dezente Tanzweisen«. Die Kapellenmitglieder waren hauptsächlich Berufsmusiker, es waren aber auch viele Laien darunter. Diese so genannten »Nebenberufler« waren nicht ausschließlich auf das Honorar angewiesen, um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten und konnten es sich leisten, auch einmal für weniger Geld oder Sachleistungen zu spielen. Dieser Umstand führte zu permanenten Konflikten in der Musikszene.

Welche Musik spielten die Kapellen an den Tanzabenden? Einige Hinweise geben ja schon die oben erwähnten Werbeanzeigen. Auch einzelne erhaltene Konzertprogramme können helfen, die Zusammenstellung des Repertoires zu bestimmen. Vollständige Sammlungen aller gespielten Stücke einer Kapelle sind aber selten. Ich hatte Glück, dass Heinz Kunert noch alte Repertoire-Hefte aus den 1950er Jahren zu Hause aufbewahrte, dazu weiter unten mehr. Im Großen und Ganzen aber bleibt der interessierte Forscher auf Vermutungen angewiesen. Vor allem wenn von der Kapelle keine Aufnahmen (mehr) vorhanden sind. Für die 1940er und 1950er Jahre betrifft das fast alle Dresdner Kapellen. Nur den weiter unten besprochenen Ensembles war es vergönnt, TUM (im Rundfunk oder auf Schallplatte) produzieren zu können, deshalb muss ich mich bei der Untersuchung des Repertoires auf sie beschränken.

Auf jeden Fall war die Art und Weise der Interpretation jazzaffiner TUM ein Alleinstellungsmerkmal der »angesagten« Kapellen, die sich eben nicht durch einen »zickigen« Präsentationsstil auszeichnete, sondern durch ein Swingfeeling, welches auch den Erfolg der US-amerikanischen Vorbilder begründet hatte. Um diese Fähigkeit zu erlernen, reichte aber die Hörerfahrung meist nicht aus. Viele deutsche Musiker der Nachkriegszeit, darunter auch einige der in dieser Arbeit präsentierten, erwarben ihr Know-How durch Engagements beim »Klassenfeind«, in den US-amerikanischen Soldaten-Klubs. Wolfram Knauer

hat diese Praxis im Zusammenhang mit der westdeutschen »Jazz«-Szene anschaulich beschrieben<sup>1081</sup>, in dieser Arbeit füge ich die ostdeutsche Sicht hinzu.

Die Engagements in den Armee-Clubs wurden durch *Special Service Agencies (SSA)* vermittelt<sup>1082</sup>, oft auch an Kapellenleiter, die weitere Subunternehmer für sich arbeiten ließen.<sup>1083</sup> Ob deutsche Musiker diese begehrten Jobs bekamen, wurde in *auditions* der SSA entschieden. Es gab drei Arten von Klubs: *Enlisted Men Clubs* (für einfache Soldaten), *Noncommissioned Officer Clubs* (für die unteren Ränge) und *Officer Clubs* (nur für die Offiziere). In ersteren konnten die Musiker am ehesten die Improvisation mit »Jazz«-Feeling erlernen: Aufgrund der Segregation waren dort die meisten Afroamerikaner stationiert. In den Offiziers-Clubs war eher die konventionelle Interpretation aktueller »Tagesschlager« erwünscht.<sup>1084</sup> Essentiell für das Erlernen der Swing-Stilistik war der hautnahe Kontakt zu US-amerikanischen Musikern (vor allem in »informellen Jam-Sessions«), aber auch zum begeisterten Publikum. Für viele deutsche Musiker (unter anderem Albert Mangelsdorff) sei dieser Kontakt »von großer Bedeutung für die eigene musikalische Entwicklung« gewesen, so Knauer.<sup>1085</sup>

### **Konservative Kapellen im TUM-Feld: Der »Fall« Will Bellmann**

Ein Großteil der Dresdner Kapellen dürfte in der unmittelbaren Nachkriegszeit versucht haben, das aktuelle Swing-Idiom in ihr Repertoire zu integrieren. Ensembles, die sich auf diese Musik spezialisiert hatten, gab es aber wenige. Zu sehr war die öffentliche Meinung demgegenüber kritisch eingestellt. Dass aber auch ab und an die Sicht der »Jazz«-Enthusiasten in den lokalen Printmedien vertreten werden konnte, möchte ich anhand zweier Pressezitate illustrieren, beide aus dem »Parteiorgan« *Sächsische Zeitung*. Sie waren von alten Vorurteilen gegenüber dieser Musik geprägt, vor allem was die Vermischung mit Elementen klassischer Musik betraf, aber auch vom Angekommensein der jazzaffinen TUM im positiv urteilenden *common sense*. Die negative oder positive Beurteilung der Kapellen hing nicht von der Art und Weise der gespielten TUM ab, sondern vom mehr oder weniger In-Zusammenhang-Bringen mit den USA.

---

1081 Wolfram Knauer, »Jazz, GI's und German Fräuleins. Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.), *PopScriptum* 8, Berlin 2008, ([http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst08/pst08\\_knauer.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrit/themen/pst08/pst08_knauer.htm), aufgerufen am 4.4.2015).

1082 Knauer 2008, S. 8.

1083 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 2.

1084 Knauer 2008, S. 8.

1085 Knauer 2008, S. 10.

Letztere Sicht dokumentiert die Besprechung einer *Jazzmatinee* aus dem Jahr 1949, welche sich bemühte, die hochkulturellen Komponenten der distinktiven »Jazz«-Rezeption hervorzuheben:

»Zwei kleine Dresdner Kapellen, von Heinz Kretschmar und Heinz Kunert, hatten auf der Bühne Platz genommen und spielten uns die schönsten Nummern ihres Repertoires. Kennzeichen ihres Jazzstils: *kammermusikalische Vereinfachung*, klangliche *Delikatesse*, Saxophon, Klarinette, Vibraphon solo, *nichts Aufdringliches*, *Lärmendes*. (Wenn auch Henkels Virtuosität unerreicht bleibt.) Beide Kapellen bedienen sich *höchst origineller* eigener Arrangements; [...] Bei Kretschmar ist's der samtene, *niemals forcierte* Bläserklang, bei Kunert der vom Vibraphon süß bewegte Swing. Die Violine ist verbannt. Beide ergänzen sich gut.«<sup>1086</sup>

Die gleichen Kapellen spielten auch bei der folgenden Vorstellung mit, wurden aber ganz anders interpretiert, nämlich als politische *agents provocateurs*:

»Tagelang hatten grellrote Plakate geschrien: ›Symphonischer Jazz! Einmaliges Ereignis!‹ Und am Abend war dann auch prompt die Stadthalle berstend überfüllt. Der Start verzögerte sich. Die ›45 Mitwirkenden aus verschiedenen Kultur- und Tanzorchestern‹ waren anscheinend noch nicht ganz handelseinig. Das Publikum gab seinem Mißfallen durch allerhand Geräusch lebhaften Ausdruck. Dann kamen die 45, stürmisch begrüßt. Der Sprecher erklärte, daß Sauer und Thilman, die einige Worte sprechen wollten, nicht gekommen seien. Schlechtes Gewissen? Oh Muse, verhülle dein Haupt! Joe Dixie hatte begonnen, uns praktisch zu beweisen, wie er in den Jazz Elemente klassischer Musik aufnimmt. All right, old fellows! Er machte das fast wie in Amerika. Da schrillten vom Rhythmus gehetzt, gellende Mißakkorde, da sang Fritz Urban mit sich überschlagender Stimme zu einem ›progressiven‹ Jazz, da quälte Heinz Biskop der Geige den St.-Louis-Blues ab, da dudelte ein Saxophon ›bäh-wäh-buwäh‹, da hingen drei greuliche Sänger am Mikrophon, da dröhnten ›strahlende Blechakkorde‹ im Karpa-Boogie, da zerfetzte die Musik irrsinnig im Be-bop... Es war ein barbarisches Konzert! Das Publikum tobte. Körper zuckten konvulsivisch im Jazz-Rhythmus. Fritz Urban lümmelte am Mikrophon, lässig, arrogant, und sang ›Nimm dir nur Zeit, nur immer Zeit... Will mich mal irgendeiner aus der Ruhe bringen, dann denk ich immer Götz von Berlichingen...‹ Sinnbild der Reaktion, Sinnbild des Verfalls. ›Swing in Bayern‹: Ein amerikanischer Swing, der gewissermaßen Elemente des klassischen bayrischen Volkstanzes enthielt. Greulich, greulich. ›Tanz in der Halle des Bergkönigs‹: Joe Dixie verzerrte die poetische Musik Edward Griegs zum Swing, ja zum Be-bop. Das waren die letzten drei Stücke. Amerikanische Broadway-Kultur in der Deutschen Demokratischen Republik. Getarnt als: ›Symphonischer Jazz‹. Genug des bösen Spiels!

---

1086 C. K., »Lieben Sie Jazz?«, in: *Sächsische Zeitung*, 10.12.1949, o.P. (Hervorhebungen von mir, S.B.)

Die amerikanische Kulturbarbarei, heraufbeschworen durch den Zerfall der kapitalistischen Gesellschaftsordnung, droht die deutsche Kultur mit hinabzureißen in den Untergang des Imperialismus. In der Musik sind Swing, Boogie-Woogie und Be-bop Stufen des Zerfalls. Das KWU – Hotel- und Gaststättenbetriebe – der Stadt Dresden hat sich das traurige Verdienst erworben, dies überflüssige Konzert zu ermöglichen.«<sup>1087</sup>

Bevor ich die hier kritisierten Kapellen im Einzelnen thematisiere, will ich an einem Beispiel den konservativen Gegenentwurf zur Swingband illustrieren, wie er in der unmittelbaren Nachkriegszeit auch in Dresden noch häufig vorkam. Nämlich Musiker, die die Salonorchester-Tradition pflegten und damit hauptsächlich die »reifere Jugend« ansprachen. Im angespannten Musikmarkt nach 1945 und angesichts der Orientierung eines Großteils des Publikums an aktuellen US-amerikanischen Trends gehörten diese Tanzkapellen aber zu einer aussterbenden Spezies. Das *Orchester Will Bellmann* habe ich auch deshalb ausgewählt, weil sein »Fall« aktenkundig wurde, da er bei den Behörden auf Bezirks- und Staatsebene vorsprach, um seine Kapelle vor dem Aus zu retten.

Will Bellmann (1913-1980) stammte »aus einfachen Verhältnissen« im Dresdner Nachbarort Freital, hatte dort auch ersten Violinunterricht, bis er (mit einem Stipendium ausgestattet) ab 1927 am Konservatorium in Dresden studierte, unter anderem bei Adrian Rappoldi und Paul Büttner. Schon »Anfang der 1930er« gründete er seine eigene Kapelle, wo er dem Sound seiner Vorbilder wie Barnabas von Géczy nacheiferte. Ganz in der Salonorchester-Tradition stehend, bestand sein Repertoire aus Opernmelodien, konzertanter U-Musik und Schlägern. Bellmann hatte auch Engagements als Solist bei überregional bekannten Kapellen wie Bernhard Etté, Juan Llossas und Will Glahé.<sup>1088</sup>

Das jüngere Publikum stand dem Bellmannschen Stil, der in der Nachkriegszeit schon etwas antiquiert wirkte, gespalten gegenüber. Zwei Zitate aus den Jahren 1946 und 1947 möchte ich im folgenden dazu anführen, sie stammen von Erhard Pohl und Heinz Kunert, beide in ungefähr demselben Alter, 25 Jahre. Pohl beschreibt in einer Kritik zu einem Bellmannschen Tanzabend (die als »Stimmungsbericht« für das Nachrichtenamt bestimmt war) diesen als »beste Dresdner Tanzkapelle«: Das Programm, bestehend aus »Melodien Verdis«, einer »Barkarole aus der Oper Hoffmanns Erzählungen von Offenbach«, aber auch den Schlägern »Capri-Fischer« und »Abends in der Taverne« sei mit »meisterhafte[r] Bogenführung« »wunderbar stimmungsreich« von Bellmann vorgetragen worden. Der »fabel-

---

1087 R.G., »Progressiver Be-bop?«, in: *Sächsische Zeitung*, 8.4.1950, o.P.

1088 Ihr Redaktionsreporter, »Will Bellmann – Jahrelang auf europäischen Bühnen«, in: *Sächsische Zeitung Freital*, 22./23.5.1993, S. 11.

haft aufeinander abgestimmt[e] Klangkörper« brachte Pohl zufolge nach »3 stürmisch erklatschte[n] Zugaben« »eindeutig den Beweis, daß man nicht immer nur mit kreischenden Klarinettensolos eine Zuhörerschaft begeistert. Geigen und Saxophone können so etwas stimmungsvoller und dezenter«. <sup>1089</sup> Mit letzterem Urteil könnte sich Pohl auf die Swingband des Klarinettenisten und Saxophonisten Heinz Kretzschmar bezogen haben, den er in anderen Berichten nicht so wohlwollend kritisierte. <sup>1090</sup> Der Musiker Heinz Kunert dagegen, der einige Zeit bei Bellmann spielte bevor er seine eigene Swingband gründete, konnte diesen nur noch als Relikt aus vergangenen Zeiten wahrnehmen: »Da standen so komische Bemerkungen in den seinen Noten, da stand zum Beispiel irgendwo: Hier lächeln [lacht]. Da mussten wir lächeln da an der Stelle, irgend solche blöden Bemerkungen. Für mich war das eben auch ein Zickendraht <sup>1091</sup>, und mit seiner Geige da vorne und der guckte auch genau, was für Strümpfe wir an hatten und alles so.« <sup>1092</sup> Letztere Einschätzung schien beim Publikum zu überwiegen, zumindest führte Bellmann darauf seine geringere Gefragtheit nach 1945 zurück.

»Die unglückliche Währung und die damit verbundene, vom Westen eindringende, alles überflutende Welle der Hott-Musik [sic]«, die sein »kulturelle[s], wertvolle[s] Orchester in den Hintergrund« dränge, führe dazu, dass Dresden »sein bekanntestes und leistungsfähigstes Orchester« verliere, so Bellmann selbstbewusst in einem Schreiben an die örtliche Gewerkschaft. Er habe wegen dem neuen Musikgeschmack kaum noch Live-Engagements, nur noch Bandaufnahmen für den MDR oder die DEFA. Mit der Zeit zu gehen, und wie viele andere Kapellen jazzaffine TUM in sein Repertoire zu integrieren, kam für Bellmann nicht in Frage: »Ich kann nur mein tiefstes Bedauern darüber ausdrücken, wie viele meiner Kollegen ihr Können dazu hergeben ihrem Publikum eine Musik vorzusetzen, die mit Musik nichts mehr zu tun hat – ! – ! [sic] Vor allem den jungen Deutschen darf nur das Beste geboten werden, dann werden auch die Tänze als solche ihre profane Art verlieren – ! [sic]«. Diese Äußerung gehört zu einem in den Akten erhaltenen Versuch Bellmanns, seine Kapelle zu retten, indem er sich 1951 unter die »Schirmherrschaft« der Gewerkschaft stellen wollte. Er folge »damit dem Aufruf [...], neue Tanzorchester zu gründen, die bessere Musik machen« und schlug eine »Orchesteraufstellung [mit] Violinen, Violen, Celli, Pauken und Saxophon« vor, welche »langsame Fox, Paso doble [und] Operetten« spielen

1089 Bezirk 1, Nachrichtenstelle (Pohl) an RdS Dresden, NA, 5.2.47, in: Stadtarchiv Dresden, Bezirksverwaltung 1, Sign. 27, o.P.

1090 Bezüglich Kretzschmar siehe weiter unten.

1091 Bezeichnung für musikalische Interpretationen ohne Swingfeeling, deutsches Pendant zum englischen Begriff »corny«.

1092 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 7.

könnten. Die vorgeschlagene Besetzung des zukünftigen Gewerkschafts-Orchesters sollte nach Bellmanns Vorstellungen also diejenige seiner Kapelle sein, dazu kamen noch eine »Plectrum Gitarre« und ein Solist an der Harmonica. »In dieser Besetzung ist es möglich, eine außerordentlich gute Konzert- als auch eine feine, vornehme, kultivierte Tanzmusik zu spielen«, so Bellmann. »Im Austausch der Instrumente ist es durchaus möglich, die Kapelle auch als reines Kammerorchester einzusetzen, was ja die Praxis bei mir seit Jahren gezeigt hat.«<sup>1093</sup>

Im Rahmen dieser Arbeit ist es wichtig zu erwähnen, dass Bellmann nicht nur ein Opfer der Konjunktur gewesen ist. Durch das staatliche Verbot beziehungsweise die Verweigerung der Neulizenzierung der privaten Konzertdirektionen fielen etliche für Bellmann wichtige Auftraggeber weg. Die staatlichen Nachfolgeorganisationen, wie der DVD oder die DKGD, scheinen ihn aber nicht in dem gewohnten Umfang beschäftigt zu haben, was neben den neuen Anforderungen des Musikmarktes auch an der kulturpolitischen Forderung gelegen haben könnte, Bildung dem Kommerz vorzuziehen. Im Rahmen der Verstaatlichung des Konzertvermittlungsgeschäftes in den 1940ern taucht des öfteren der Name Bellmann in den Akten auf, wenn es um die Ablehnung des privaten Geschäftsgebarens geht. So forderte der Kulturausschuss der Dresdner Stadtverordneten bereits 1945 die Unterbindung »derartige[r] [rein unterhaltender] Veranstaltungen (wie Bellmann, der aufs Verdienen ausgeht)«<sup>1094</sup> und der Bezirksangestellte Gottfried sah 1947 in Bellmann ein Argument für das Verbot der privaten Konzertdirektion Knoblauch: »Insbesondere hat Knoblauch laufend die Unternehmen Preil, Lotte Werkmeister, Vietz, Seidelsänger, Schuricke propagiert, von den 300 Konzerten des Orchesters Will Bellmann im Lande ganz abgesehen.«<sup>1095</sup>

Die in dieser Arbeit schon öfter angesprochene »Schizophrenie« der DDR-Gesellschaft kann man auch dem Verhalten der staatlichen Konzertdirektionen diagnostizieren: Denn die mit ihnen unter Vertrag stehenden Kapellen waren ja nicht weniger kommerziell orientiert als Bellmann. Sie sahen sich auch nicht mit einem Bildungsauftrag ausgestattet, sondern orientierten sich am aktuellen Musikmarkt, um einen Publikumsgeschmack zu bedienen, nach dem sich auch die Konzertagenturen richten mussten, wollten sie die angestrebte staatliche Kontrolle des Live-Geschäfts realisieren. Dennoch führte Gottfried als Reaktion

---

1093 Bellmann an FDGB, OV Dresden (Konrad), 22.1.51, in: SächsHStA, LRS, MfV (11401), Sign. 2653, o.P.

1094 RdS, Dez. VB, Kulturausschuss, »Protokoll zur Sitzung am Freitag, den 2. November 1945 im Kulturamt der Stadt Dresden«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 77, Bl. 19f.

1095 Gottfried an Dez. VB, Kulturamt (Heidenberger), 6.8.47, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 154, Bl. 138.

auf die Beschwerden Bellmanns beim Volksbildungsministerium lediglich kulturpolitische Gründe für dessen Nicht-Engagement an: »Herrn Bellmann dürfte bekannt sein, daß wir in der Entwicklung der Unterhaltungsorchester in den letzten Jahren Fortschritte gemacht haben und daß daher die Qualifikation der Musiker bzw. der Kapellen erheblich gestiegen ist. Wir sind nicht bereit, etwas Besonderes im vorliegenden Falle zu unternehmen.«<sup>1096</sup> Gottfried dürfte die Unwahrheit dieser Einschätzung beziehungsweise deren Eigenschaft als Sprachhülle bewusst gewesen sein, wie seine Strategien in anderen, in dieser Arbeit erwähnten, Fällen zeigen.

Auf jeden Fall versuchten das MfV und die örtliche Gewerkschaft, Bellmann hin zuhalten (und vielleicht auch in den Konkurs zu treiben), indem sie auf seine Anfragen und Beschwerden nicht oder nur zeitverzögert antworteten. Auch die oben beschriebene Strategie der DKGD, Bellmann weniger Verträge anzubieten, wirkte geschäftsschädigend auf seine Kapelle. Deren Argumente, Bellmann sei zu teuer<sup>1097</sup> oder es sei auch »auch mal [ein] Wechsel« mit anderen Kapellen »nötig«<sup>1098</sup>, können hier nicht bewiesen oder widerlegt werden, auf jeden Fall interpretierte Bellmann dieses Verhalten als böswillige Kampagne gegen ihn. In den Westen wollte er aber auch nicht flüchten, obwohl er damit wiederholt drohte.<sup>1099</sup>

Anfang Januar 1954 schrieb Bellmann schließlich an den stellvertretenden Ministerpräsidenten der DDR, Ulbricht, und beschwerte sich dort über die Dresdner Zustände. In dem Schreiben bat er außerdem nochmals um eine Subvention seiner Kapelle beziehungsweise fragte nach, ob »die DKGD angewiesen werden kann, mir Hilfe weitgehendst zukommen zu lassen damit auch in Dresden wieder ein Klangkörper besteht, der auf diesem Gebiet anderen Großstädten gegenüber Ebenwürdiges leistet.«<sup>1100</sup> Da dieses Schreiben sich in den Akten des ehemaligen MfK befindet, nehme ich an, dass die Angelegenheit (wie auch in anderen Fällen) an das zuständige Ministerium und von dort in die zuständigen Behörden auf Bezirksebene weitergeleitet wurde. Und dort hatte man seine Meinung nicht geändert, wie ein überheblicher Vermerk von Abteilungsleiter Gottfried illustriert: Bellmann sei gar nicht »so erstklassig wie behauptet, und auch nicht der letzte Große seines Fachs in Dresden«.<sup>1101</sup> Damit verliert sich seine Spur in den Akten. Bellmann war zwar noch lange als Musiker tä-

---

1096 LRS, MfV, Referat Musik (Gottfried) an MfV Büro des Ministers, 23.4.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2578, Bl. 84/1.

1097 Bellmann an LRS, MfV (Minister Riesner), 8.4.52, in: Ebd., Bl. 91.

1098 MfV, Abt. Kultur (Gottfried) an Bellmann, 8.7.52, in: Ebd., Bl. 78.

1099 Bellmann an LRS, MfV (Gottfried), 16.7.52, in: Ebd., Bl. 77.

1100 Bellmann an Ulbricht, 11.1.54, in: BA Berlin, DR1 (MfK), Sign. 245, o.P.

1101 LRS, MfV, Referat Musik (Gottfried) an MfV Büro des Ministers, 23.4.52, in: SächsHStA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2578, Bl. 78.

tig, musste aber wie alle anderen hier besprochenen Kapellen sich an die veränderten Marktbedingungen anpassen. In seinem Fall bedeutete das die Zuwendung zum klassischen Bereich, mit Bühnenmusik am Theater und einem eigenen Streichquartett.<sup>1102</sup>

### **5.1. Plötzlich ohne Auftrittsgenehmigung: Die Kapelle Heinz Kretzschmar**

Die Kapelle von Heinz Kretzschmar ist das einzige der in dieser Arbeit besprochenen Ensembles, deren (schon überregional erfolgreiche) Karriere durch staatlichen Eingriff abrupt beendet wurde. Ende 1950 führte eine Schlägerei zwischen Polizei und »Halbstarken« während eines Konzerts der Kapelle zu einem Berufsverbot für den Kapellenleiter. Dieses Verbot, welches zur Folge hatte, dass Kretzschmar die DDR verließ, ist ein gutes Beispiel für die Ambivalenz der städtischen Kulturpolitik. Einerseits war diese darum bemüht, qualitativ gute Veranstaltungen zu fördern, auch und gerade für die Jugend, und die genannte Kapelle entsprach diesen Anforderungen. Andererseits, und das spricht wieder für die These Wickes vom »informellen Systemzusammenhang«, hingen die Entscheidungen immer von konkreten Personen im Stadtrat, Bezirk oder der Landesregierung ab, welche gemäß ihres Habitus die gesetzlichen Vorgaben mehr oder weniger hart auslegten. In diesem Fall waren es die für den Entzug des Berufsausweises zuständigen Abteilungsleiter im RdB, RdS und der Gewerkschaft FDGB. Das Procedere im Einzelnen habe ich ja schon im Berufsausweis-Kapitel beschrieben.

Die Kapelle von Heinz Kretzschmar war in den 1940ern ein Idol der Dresdner Jugendlichen.<sup>1103</sup> Sie spielte vor allem tanzbare jazzaffine TUM (Schlager ebenso wie angesagte Swing-Nummern), nahm aber auch an Jamsessions teil und wurden von »Jazz«-Fans als Hochkultur rezipiert. Drechsel beschreibt diese Kapelle als damals »führende[s] ostdeutsche[s] Tanzorchester«, welches mit »ausnahmslos erstklassige[n] Solisten« und einem »ungewöhnliche[n] sechsstimmige[n] Bläsersatz, mit zusätzlich involvierter E-Gitarren-Stimme« ausgestattet war.<sup>1104</sup> Kretzschmar war nach 1945 auch die erste Dresdner Kapelle, die Schallplattenaufnahmen veröffentlichen durfte. Nach dem Berufsverbot für Kretzschmar wurde seitens des RdS der restlichen Band unter Auflagen die weitere Berufsausübung ermöglicht, die meisten Musiker folgten aber Kretzschmar 1951 nach Berlin (West).

---

1102 Ihr Redaktionsreporter 1993, S. 11.

1103 Drechsel 2011, S. 26.

1104 Karlheinz Drechsel, Linernotes zur CD *Jazz in Deutschland, 1947 – 1965*, BMG 74321433802, S. 5.



Nur einer von ihnen, der Pianist und spätere Leiter der DTS, Günter Horig, kehrte wieder zurück, weil er sein Studium noch abschließen wollte.<sup>1105</sup>

Über den »Vorfall« im *Königshof Strehlen*, dem das Berufsverbot folgte, berichte ich im Jugend-Kapitel. Der dort zitierte Fan Joachim Gerlach ist die einzige mir zur Verfügung stehende Quelle, die sozusagen aus erster Hand davon berichten konnte. Diese Geschichte ist aber, ähnlich einer *urban legend*, als vom ungeliebten Staat »inszenierte Schlägerei« allen Zeitgenossen ein Begriff gewesen, von denen der »Jazz«-Journalist Karlheinz Drechsel der bekannteste ist: Er berichtete zuletzt 2011 davon (aus zweiter Hand).<sup>1106</sup> In den Akten der dafür verantwortlichen Behörden habe ich, so weit ich sehe, keinen Hinweis auf das Berufsverbot Kretzschmars gefunden. Eine Recherche im Bestand der BStU kam aufgrund des Fokusses dieser Arbeit nicht in Frage. Kretzschmar selber konnte ich leider nicht mehr interviewen. Deshalb muss ich mich auf obige Zeitzeugen-Erinnerungen und veröffentlichte Interviews mit Kretzschmar beschränken.

Dem für die Flucht ausschlaggebenden Skandal vom Dezember 1950 war eine jahrelange argwöhnische Beobachtung seitens des Dresdner Kulturamtes vorangegangen. Einerseits organisierte es Veranstaltungen, bei denen auch die Kapelle von Kretzschmar spielte, es erkannte also die musikalische Qualität dieser Musiker. Andererseits wurden immer wieder im Kulturamt wie auch in der LRS negative Berichte über Kretzschmars Konzerte verfasst, die auch Kritik der gespielten Musik einbezogen, so beispielsweise der »Kulturreferent« des *Amtes für Information*, Pohl: »Die Kapelle Heinz Kretzschmar wirkt wie eine Nervensäge, wenn man sie einen ganzen Abend anhören soll. Eine Klarinette ist ja ganz schön, aber stundenlang?«<sup>1107</sup> Auch die »unglaublich große Anhängerschaft« (Drechsel) und die »wahre Idolverehrung« seitens der Jugendlichen dürfte zur Skepsis der Behörden geführt haben.<sup>1108</sup> Das schon weiter oben beschriebene, nicht unübliche Verhalten der tanzenden Jugendlichen, ihre Zustimmung (oder Ablehnung) durch Johlen, Trillerpfeifen und ähnliches auszudrücken<sup>1109</sup>, ist wahrscheinlich auch ein Grund, warum die älteren Besucher ihr Befremden in Briefen an das Kulturamt und die Parteipresse ausdrückten, die daraufhin zur öffentlichen Abkanzelung der Kapelle Heinz Kretzschmar führten. Der »Weggang« einer der besten Kapellen, die in Dresden ansässig waren, hatte laut Günter Horig später zu »starken Irritationen und gegenseitigen Schuldzuweisungen bei allen beteiligten Stellen geführt«, vor allem in der Gewerkschaft. Ich habe leider nichts darüber in den Dresdner Ak-

---

1105 Horig 2002, S. 252.

1106 Drechsel 2011, S. 37.

1107 Siehe Kapitel zu RdS, Nachrichtenamt.

1108 Drechsel 1996, S. 4.

1109 Bratfisch 2005, S. 21.

ten gefunden. Hörig vermutet, dass aus diesem Grund den DTS das gleiche Schicksal erspart geblieben sei.<sup>1110</sup> Tatsächlich gab es im Musikfeld der DDR, vor allem in den Anfangsjahren, immer wieder überstürzte Aktionen, auf die mit kollektiver »Selbstkritik« und einlenkendem Verhalten reagiert wurde, nicht zuletzt wegen der propagandistischen Nutzung der Vorfälle im Westen Deutschlands.<sup>1111</sup> So erschien auch über das Kretzschmar-Verbot ein tendenziöser Artikel in der *Münchener Illustrierten*.<sup>1112</sup>

Heinz Kretzschmar (1926-2015), hatte sich wie Kunert (wahrscheinlich geprägt durch seinen Vater, der in der Dorfkapelle seines Heimatortes spielte) schon früh dazu entschieden, Berufsmusiker zu werden.<sup>1113</sup> Mit 14 Jahren schickten ihn die Eltern in die Musikschule Radebeul, wo er vier Jahre Klarinette und Saxophon lernte.<sup>1114</sup> Dort entdeckte er auch seine Liebe zum Swing und Benny Goodman.<sup>1115</sup> Er begann daraufhin zu improvisieren und bekam bald die Gelegenheit, seine diesbezüglichen Kenntnisse im Live-Spiel zu testen, unter anderem bei Gastspielen holländischer Kapellen in Dresden.<sup>1116</sup> 1944 wurde er zum Reichsarbeitsdienst eingezogen, aber die dortige Militärkapelle bewahrte ihn vor der »Ostfront«. Auch Kretzschmar ging es wie vielen anderen jungen Musikern, die als Soldaten im Zweiten Weltkrieg dienten: »Die Musik hat wahrscheinlich mein Leben gerettet«. <sup>1117</sup> Anfang 1946 gründete er ein Quartett und Quintett in Dresden.<sup>1118</sup> Kretzschmar schrieb die Stücke vom Sender AFN ab, er hatte scheinbar keine Schallplatten, Tonbandgerät oder Noten.<sup>1119</sup> Ab 1947 hatte die Kapelle Kretzschmar auch erfolgreiche Engagements in Berlin, unter anderem in den bekannten Tanzsälen *Femina* und *Regina*.<sup>1120</sup> Diese Auftritte führten wahrscheinlich zu den Aufnahmen bei *Lied der Zeit*. Kretzschmar berichtete in einem Interview, dass er für den Vorfall im Königshof verantwortlich gemacht wurde und das Kulturstamt ihm zynischerweise empfahl, doch im Uranbergbau zu arbeiten. Er sei daraufhin mit seinen Musikern »Hals über Kopf« über Westberlin nach Düsseldorf geflohen, wo die

---

1110 Hörig 2002, S. 252.

1111 Thacker 2007, S. 190.

1112 Heiden/Storp, »Volksfeind Jazz beunruhigt Ostzone«, in: *Münchener Illustrierte*, o.D. [1951], im Privatarchiv Joachim Gerlach.

1113 Oliver Nowak, »Heinz Kretzschmar und die Alvin-Ailey-Tänzer. Jazzmusiker erobert von Gohrisch aus die Welt«, in: [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de), o.P.

1114 Vera Linß, *Heinz Kretzschmar – Eine Legende aus Dresden*, MDR 2006, 3min30.

1115 Oliver Nowak, »Heinz Kretzschmar und die Alvin-Ailey-Tänzer. Jazzmusiker erobert von Gohrisch aus die Welt«, in: [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de), o.P.

1116 Vera Linß, *Heinz Kretzschmar – Eine Legende aus Dresden*, MDR 2006, 4min30.

1117 Oliver Nowak, »Heinz Kretzschmar und die Alvin-Ailey-Tänzer. Jazzmusiker erobert von Gohrisch aus die Welt«, in: [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de), o.P. Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 1f.

1118 Vera Linß, *Heinz Kretzschmar – Eine Legende aus Dresden*, MDR 2006, 8min30.

1119 Vera Linß, *Heinz Kretzschmar – Eine Legende aus Dresden*, MDR 2006, 19min00.

1120 Götz Bergander, »Prägende Jahre. Erlebnisse und Erkenntnisse eines jungen Mannes in Dresden 1945 bis 1949«, in: Stadtmuseum Dresden (Hg.), *Dresdner Geschichtsbuch 3*, Dresden 1997, S. 145.

Band noch bis 1957 bestand. Danach war Kretzschmar lange für die Kurt-Edelhagen-Bigband tätig. Nach seiner Flucht sei er 1951 vom MfS aufgesucht und (vergeblich) gebeten worden zurückzukommen, berichtete Kretzschmar (wahrscheinlich mit Genugtuung) in einem Interview mit Oliver Nowak. Dort findet sich auch ein Hinweis darauf, dass Kretzschmar noch immer dem Authentizitäts-Ideal der frühen »Jazz«-Enthusiasten verbunden war: »Obwohl sein Herz am Jazz der alten Schule hängt, respektiert Kretzschmar alle Arten von Musik. »Nur echt muss sie gemeint sein«, so der 76-Jährige.«<sup>1121</sup>

Auf den folgenden Seiten möchte ich die Besetzung, das Repertoire und eine Aufnahme der Kapelle Heinz Kretzschmar näher betrachten. Dabei interessieren mich folgende Fragen: Lassen sich für die zeitgenössische Kritik an sowie die Begeisterung für diese Kapelle Belege in deren Musik finden? Außerdem: Handelt es sich hierbei um ein weiteres Beispiel für die oft beschworene Phase »schlichten Kopierens«<sup>1122</sup> US-amerikanischer Vorbilder in der deutschen TUM bis in die 1960er Jahre hinein? Oder können eigenständige Charakteristika der Musik identifiziert werden, ob nun aus ästhetischen oder kulturpolitischen Gründen? Und genauer: Ist es möglich, in den Aufnahmen der Kapelle Heinz Kretzschmar Belege zu finden, welche die Strategien dieser Musiker im zeitgenössischen TUM-Feld charakterisieren?

## **Besetzung und Repertoire**

Die Kapelle Heinz Kretzschmar bestand im hier untersuchten Zeitraum aus acht Mitgliedern. Die Zusammenstellung scheint sich weniger nach Vorbildern als nach örtlichen Gegebenheiten ausgerichtet zu haben. Musiker, welche die technischen und musikalischen Fähigkeiten aufwiesen, um den aktuellen (und jugendlichen) Musikgeschmack zu bedienen, waren eben (vor allem in der Provinz) rar gesät.<sup>1123</sup> Die Kapelle war also keine Bigband wie jene der Vorbilder Count Basie oder Stan Kenton: Neben zwei Saxophonen, zwei Trompeten und der Rhythmusgruppe muss noch (als damaliges Novum) die elektrisch verstärkte Gitarre erwähnt werden, welche vom gelegentlich als Sänger agierenden Fritz Urban gespielt wurde. Urban besaß neben dem Leiter Kretzschmar in Dresden Kultstatus,

---

1121 Oliver Nowak, »Heinz Kretzschmar und die Alvin-Ailey-Tänzer. Jazzmusiker erobert von Gohrisch aus die Welt«, in: [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de), o.P.

1122 Zuletzt und stellvertretend für alle musikhistorischen Vorgänger: Alexander Simmeth, *Krautrock Transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968 – 1978*, Bielefeld 2016, S. 10.

1123 Vgl. die Interviews mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 7 und mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 29.

sein als »cool« rezipierter Gesang ist leider nur auf Decelith erhalten.<sup>1124</sup> Dass in dieser Kapelle keine Posaune vorgesehen war, erscheint zwar gegenüber US-Vorbildern als Manko, birgt aber die Möglichkeit, eigene Klangvorstellungen zu entwickeln. Beispielsweise im Arrangement für den Titel *Creole Love Call* (siehe weiter unten).<sup>1125</sup>

Bei der Beurteilung des Repertoires aus dem Zeitraum 1946 bis 1950 ergeben sich durch die Quellenlage Einschränkungen, die das Ergebnis verfälschen können.<sup>1126</sup> Mir waren nur wenige Programminformationen aus dieser Zeit zugänglich.<sup>1127</sup> Dort findet sich die Auflistung von 37 Songs aus den Jahren 1948 und 1949. Ich gehe davon aus, dass die Zusammenstellung dieses, für programmatische Aufführungen gedachten Repertoires auch für die regelmäßig stattfindenden Tanzabende in Lokalen zutrifft. Nimmt man einen Umfang des bei Tanzabenden gespielten Repertoires von zirka 50 Songs in vier Stunden an<sup>1128</sup>, können die oben erwähnten Titel nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Repertoire der Kapelle Heinz Kretzschmar darstellen. Es kann außerdem sein, dass in den Veranstaltungen (aus denen die Repertoire-Titel entnommen sind), welche zum Teil von staatlichen Vermittlungsdiensten (DVD) organisiert wurden, andere Titel erklangen als zu den inoffizielleren Tanzabenden. Was die Strategie der Musiker im zeitgenössischen TUM-Feld betrifft, lässt sich m.E. aus diesem Ausschnitt des Repertoires dennoch eine Einsicht gewinnen.

Untersucht man diesen kleinen Ausschnitt des Repertoires, ergibt sich folgende Zusammenstellung der Titel:<sup>1129</sup> 43,2 Prozent sind US-amerikanischer Herkunft – Standards, Filmmusik oder aktuelle Hits.<sup>1130</sup> Die Menge der Titel aus den westlichen Besatzungszonen und der BRD beträgt 10,8 Prozent und die noch aus dem »Dritten Reich« und früherer Zeit stammenden 29,7 Prozent. Zieht man die zugegeben hohe Prozentzahl von 13,5 ab, welche die Titel unbekannter Herkunft<sup>1131</sup> zusammenfassen, bleibt nur noch der geringe Anteil von 2,7 Prozent an Titeln aus der SBZ und DDR übrig.

Dieses Ergebnis mag in Anbetracht des weiter oben geschilderten Zustands der ostdeutschen Musikindustrie nicht weiter verwundern. Begeisterung einer großen Anzahl von Re-

---

1124 Siehe Interviews mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 10f., mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 11. Decelithfolie im Privatbesitz Helga Endlich, Kopie beim Autor.

1125 Im B-Chorus ersetzte der Arrangeur den traditionellen Part der Posaune durch das Ensemble und die E-Gitarre.

1126 Siehe das Kapitel zu Quellenkritik.

1127 Sicher ließen sich unter Einbeziehung weiterer Sammelbestände privater oder öffentlicher Natur belastbarere Angaben zum Repertoire machen. Aus Zeitgründen musste ich Recherchen beispielsweise im Jazz-Institut Darmstadt oder Jazzarchiv Weimar unterlassen.

1128 Interviews mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 14 und mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 8: drei Songs gespielt, dann Pause gemacht.

1129 Siehe die entsprechenden Grafiken auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1130 Zu den Kriterien für die Einordnung siehe das Quellenkritik-Kapitel.

1131 Was meine Recherche betrifft.

zipienten für US-amerikanische Hits, Kinderkrankheiten des »demokratischen Rundfunks« und Papiermangel<sup>1132</sup> sind nur einige der Gründe für die geringe sozialistische Musikproduktion. Bei der Kapelle Heinz Kretzschmar kommt noch hinzu, dass kaum eigene Kompositionen gespielt wurden (zumindest diesen kleinen Ausschnitt des Repertoires betreffend). Das erklärt den Anteil von 2,7 Prozent, beispielsweise im Vergleich mit seinen Konkurrenten Kunert (3,6) und Dixie (14,8). Der florierenden Werbung westdeutscher Verlage konnte im unzulänglichen Verlagssystem der SBZ/DDR nur durch die Kompositionstätigkeit der Musiker etwas Eigenes entgegengesetzt werden, zumindest während der ersten Nachkriegsjahre.<sup>1133</sup>

Die von Kalter-Kriegs-Rhetorik bestimmte Kritik am US-amerikanisch geprägten Repertoire, sowie die Bewunderung durch jugendliche Tänzer, die mit eben dieser Musik sozialisiert worden waren, scheint also bei der Kapelle Heinz Kretzschmar auf eine reale Grundlage zu treffen, was das Repertoire betrifft. Kann man das auch von ihrer Stilistik sagen? Also der Interpretationsweise, dem Hauptkriterium des in dieser Arbeit benutzten Begriffs jazzaffine TUM?

### **Zum Beispiel: *Creole Love Call***

Der Standard *Creole Love Call* von Duke Ellington ist der einzige Titel, welcher gleichzeitig in meiner Repertoire-Aufstellung wie auch als Aufnahme vorliegt.<sup>1134</sup> Er wurde also von der Kapelle Heinz Kretzschmar live bei lokalen Tanzabenden gespielt und stellt keinen einmaligen Auftrag einer Schallplattenfirma dar.<sup>1135</sup> Außerdem hatte ich neben der Produktion bei *Lied der Zeit GmbH* Zugang zu einem Decelith-Mitschnitt dieses Titels aus dem Jahr 1948.<sup>1136</sup> Unklar ist, ob es sich hierbei um einen Live-Mitschnitt eines Tanzabends handelt (keine Publikumsgeräusche, Beifall oder ähnliches sind dort zu hören), oder um ein Demo-Tape für Lokalbesitzer, Rundfunkanstalten oder eben Schallplattenfirmen.

Da der Schwerpunkt dieser Arbeit auf der lokalen Musikpraxis in Dresden liegt, habe ich mich für eine nähere Betrachtung eben diesen Titels entschlossen, obwohl er als »reiner Jazzstandard« eher die Ausnahme als die Regel im Kretzschmar-Repertoire dieser Zeit dar-

---

1132 Hinterthür 2006, S. 89.

1133 Die Verlage der SBZ scheinen nicht über vergleichbare Kontakte verfügt zu haben: 1956 beispielsweise hatte der Verlag *Lied der Zeit* vom (West-)Berliner *Schaeffers-Verlag* eine Kapellenleiter-Anschriftenkartei mit 2500 Namen für Werbezwecke erhalten. Siehe Hinterthür 2006, S. 454.

1134 Heinz Kretzschmar, *Creole Love Call*, Amiga 1209-A (1949).

1135 Siehe dazu Diskussion im Quellenkapitel.

1136 Decelithfolie *Heinz Kretzschmar und seine Solisten* vom 24. 6. 1948, Mastering für CD durch »Tonstudio Berger«. Kopien im Privatbesitz Helga Endlich und auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

stellt. Außerdem ergibt sich hier die Gelegenheit, anhand der Live- oder Demoversion – im Vergleich mit der schließlich bei AMIGA veröffentlichten Variante – mögliche ästhetische und kaufmännische Prämissen der Schallplattenproduktion in der SBZ und frühen DDR zu konstruieren.

*Creole Love Call* wurde von Duke Ellington, Bubber Miley und Rudy Jackson komponiert und 1927 zum ersten Mal produziert.<sup>1137</sup> Im Jahr darauf erreichte der Titel für eine Woche Platz 19 in den Charts der USA.<sup>1138</sup> Der Song wurde 1933 als deutsche Coverversion<sup>1139</sup> auf den Markt gebracht, von den *Comedian Harmonists*. Diese Praxis der Verlage (traditionsgemäß zwischen Künstler und Schallplattenindustrie vermittelnd), erfolgreiche Songs im Ausland mit neuen Arrangements und in der jeweiligen Sprache erneut zu veröffentlichen, war noch bis Ende der 1950er gang und gäbe.<sup>1140</sup> Außer der Aufnahme der *Comedian Harmonists* wurde der Standard bis 1950 nur von zwei weiteren deutschen Kapellen aufgenommen, der Kapelle Joe Wick 1948 und eben Heinz Kretzschmar 1949.<sup>1141</sup> Neben diesen habe ich zum Vergleich noch diverse andere (mir zugängliche) Aufnahmen aus den USA herangezogen, unter anderem von Cab Calloway, Kid Ory oder Al Lombardy. Auch weitere Versionen Duke Ellingtons habe ich mit der Kretzschmar-Aufnahme verglichen.<sup>1142</sup>

Ein wichtiges Kriterium für die Auswahl war das Erscheinungsdatum, welches vor 1949 liegen sollte, um eine mögliche Vorbildfunktion für die Kapelle Heinz Kretzschmar zu eruieren. Ob diese Platten tatsächlich im Deutschen Reich oder in der SBZ erhältlich waren, beziehungsweise ob sie im Rundfunk liefen, konnte ich nicht in Erfahrung bringen. Ich kann also nicht mit Gewissheit sagen, ob irgendeine dieser Aufnahmen die Kretzschmar-Interpretation von *Creole Love Call* beeinflusst hat. Dennoch gibt es zwei Charakteristika dieser Interpretation, die einen Bezug Kretzschmars auf frühere Aufnahmen (im Sinne der Standard-Tradition) nahelegen.<sup>1143</sup>

---

1137 Duke Ellington, *Creole Love Call*, Victor 21137 (1927).

1138 Vgl. den Link: [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_der\\_Top-30-Schellackplatten\\_des\\_Duke\\_Ellington\\_Orchestra](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Top-30-Schellackplatten_des_Duke_Ellington_Orchestra), auf Joel Whitburns Forschung basierend.

1139 Nach Pendzich ist eine Coverversion eine neue Fassung von bereits veröffentlichten Ersteinspielungen, bei der Interpretation und Sound des Originals als bedeutend referiert werden. In Abgrenzung von der Originalversion und der Vielfachaufnahme (dort notwendiger Notenbezug). Siehe: Marc Pendzich, *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*, Münster 2004, S. 57, S. 75 und S. 426.

1140 Nathaus 2012, S. 206.

1141 Lotz 2006, CD-ROM-Version, Datei 1: Sortierung nach Titeln, S. 40.

1142 Duke Ellington, *Creole Love Call*, Columbia 55003 (1932), auf CD: International Music Company 1999.

1143 Neben der an vielen Stellen dieser Arbeit erwähnten Orientierung der Musiker am Rundfunk.

Da ist zuerst das Tempo: Die Kretzschmar-Version ist in einem sehr langsamen Tempo aufgenommen worden, nahe an der Grenze zum Stillstand. Von allen elf verglichenen Versionen hat nur jene der *Comedian Harmonists* ein ähnlich langsames Tempo.<sup>1144</sup> Außerdem findet sich im Trompetensolo der Kretzschmar-Version (ab 00:35) ein einzelner Ton über drei Takte. Dieses Detail im Arrangement taucht in den verglichenen Versionen nur bei einer Aufnahme von Duke Ellington aus dem Jahr 1932 auf (ab 00:25, über dreieinhalb Takte).<sup>1145</sup> Ein Bezug Kretzschmars auf diese beiden Aufnahmen ist auch aus anderen Gründen wahrscheinlich.<sup>1146</sup> Deshalb werde ich beide im folgenden Vergleich heranziehen. Ebenso die Aufnahme von Joe Wick<sup>1147</sup>, weil sie durch ihre zeitliche und geographische Nähe (sie wurde 1948 in Hamburg produziert) eine Kenntnisnahme durch Kretzschmar möglich macht.

Allen sechs zum näheren Vergleich herangezogenen Aufnahmen ist gemeinsam, dass sie sich am Bluesschema (12-taktige Phrasen) und der populären Swing-Form (AABA) orientieren.<sup>1148</sup> Jedoch beschränkt sich allein die 1949er Version von Kretzschmar auf diese vier Formteile. Das mag am langsamen Tempo der Aufnahme liegen (M.M.: zirka 60, bei 3 Minuten 17 Sekunden). Ein weiterer Formteil hätte zur Sprengung der verfügbaren Aufnahmezeit der 10-Zoll-Schellackplatte geführt. Ein Vergleich mit der älteren Version Kretzschmars auf Decelith bestätigt diese Vermutung: Dort ist das Tempo ebenso langsam, die Form besteht jedoch aus fünf Teilen (AAABA). Was die Originalversion Ellingtons aus dem Jahr 1927 betrifft, die auch schon eine Erweiterung der ursprünglichen Swingform darstellt (AABAA`A), sind die Versionen von Wick und den *Comedian Harmonists* dieser am ähnlichsten (AA`BAA` beziehungsweise AABAA`). Die zweite (rein instrumentale) Version Ellingtons aus dem Jahr 1932 hat die ausgedehnteste und vielfältigste Form aller Versionen (sieben Chorüsse und eine Interlude), die Kretzschmar-Version von 1949 die ursprünglichste. Könnte das daran liegen, dass die Produktionsleitung bei *Lied der Zeit* und die Musiker der Kretzschmar-Kapelle ein möglichst (aus ihrer Sicht) authentisches Beispiel eines Blues im Bigband-Arrangement konservieren wollten? Aus dieser Sicht wären die Ellington-Versionen keine Vorbilder, sondern bereits »kommerziell verfälscht«.

---

1144 Comedian Harmonists, *Creole Love Call*, Gramophone K 7093 (1933).

1145 Duke Ellington, *Creole Love Call*, Columbia 55003 (1932).

1146 Möglich und wahrscheinlich: Die Comedian Harmonists waren schon während der 1930er in Deutschland populär, die Platten gut erhältlich. Die Ellington-Aufnahme wiederum war schon alt genug, um im Rundfunk oder als Neupressung in Europa den »Klassiker« Ellington zu vertreten.

1147 Joe Wick, *Creole Love Call*, Brunswick 82346-B (1948).

1148 Wriggle 2016, S. 92f.

Sieht man jedoch von der groben Form ab, orientieren sich Kretzschmars und die anderen hier verglichenen Aufnahmen am Original von 1927, was weitere formale Eigenheiten betrifft: die charakteristische Prägung des Songs durch eine *Call-and-Response*-Figur, wobei der *Call* aus triolischen Terzbewegungen der Klarinetten und die *Response* aus abschließenden Terzen in der Trompetenstimme besteht, sowie die Begleitung durch die Rhythmusgruppe in durchgehenden Vierteln.

### ***Creole Love Call* als Standard**

Mit René Michaelsen verstehe ich Standards als »implizierte Positionierung« von MusikerInnen »gegenüber der Tradition, in die sie sich einschreiben«. <sup>1149</sup> Schon seit den frühen Tagen der jazzaffinen TUM harmonierte afroamerikanische Musiktradition bestens mit pekuniären Prinzipien des Musikmarkts. Standen in ihrer Ästhetik »Umdeutung, Aneignung und Reinterpretation als gleichberechtigte Schaffenslogiken [...] neben Konzepten von Innovation und Schöpfergeist« <sup>1150</sup>, so passte das gut zur Strategie der *Tin Pan Alley*, durch möglichst viele Aufnahmen des gleichen Stücks den Verkauf von Noten anzukurbeln. <sup>1151</sup> Der Erfolg jazzaffiner TUM führte zur »sukzessive[n] Verdrängung des Komponisten durch den Interpreten in der Funktion des ideellen Urheber«, wie Michaelsen weiter ausführt. <sup>1152</sup> Mit zunehmender Bedeutung der Tonträgerindustrie wurden so Neuinterpretationen vermehrt auf frühere Aufnahmen bezogen. <sup>1153</sup> Dieser »ökonomisch gesteuerter Anteil an der Konstituierung eines Kanons« <sup>1154</sup> steht seit den 1930er Jahren neben dem »distinktive[n] System von Kanonizität«, welches an »in Aufnahmen konservierte[r] Performance« statt am Notentext orientiert ist, und so zur »fortwährende[n] Diskursivierung« des »ideellen Archivs«, also des Repertoires, beiträgt. <sup>1155</sup>

Diese Erkenntnisse Michaelsens lassen sich gut am Beispiel der verschiedenen Cover-Versionen des Standards *Creole Love Call* illustrieren. Die Kapelle Heinz Kretzschmar hat sich bei ihrer Interpretation wahrscheinlich nicht an einer Notenausgabe orientieren können, so legen es oben erwähnte Interview-Aussagen nahe. Ich behaupte aber, selbst wenn

---

1149 René Michaelsen, »The song is ended (but the melody lingers on). Zu Kanonisierung und Standards im Jazz«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon in der Musik*, München 2013, S. 633.

1150 Michaelsen 2013, S. 647f.

1151 Michaelsen 2013, S. 639.

1152 Michaelsen 2013, S. 640.

1153 Michaelsen 2013, S. 643.

1154 Michaelsen 2013, S. 645.

1155 Michaelsen 2013, S. 647.



sie es gekonnt hätte, wären dennoch Musikproduktionen berühmter Vorbilder (in diesem Fall Duke Ellingtons) wichtiger für die Interpretation. Nach 1945 war eben (auch in der SBZ und frühen DDR) schon ein auditiv geprägter Kanon jazzaffiner TUM entstanden, welcher die Kulisse darstellte für distinktives Verhalten aller beteiligten Akteure im Musikfeld. In diesem Sinne muss relativiert werden, was Simon Obert zu den deutschen Coverversionen der 1950er Jahre schreibt: nämlich dass sie »nicht in historisierender oder gar tradierender Weise«, sondern »mit alleinigem Neuheitsanspruch [...], als rein performativer, referenzloser Akt« auf den Markt gebracht wurden.<sup>1156</sup>

In distinktiver Abgrenzung vom klassisch-romantischen Musikverständnis handelt es sich beim Standardspielen innerhalb jazzaffiner TUM aus oben genannten Gründen eben nicht um »schlichtes Kopieren« oder eine »subalterne Form [von] Kreativität«.<sup>1157</sup> Jedenfalls nicht mehr nach 1945. Ist die von den *Comedian Harmonists* 1933 eingespielte Version von *Creole Love Call* beispielsweise in ihrer Form und Interpretation bis in Teile improvisierter Melismen noch stark an den Originalen Ellingtons von 1927 und 1932 orientiert<sup>1158</sup>, so sind die beiden Kretzschmar-Versionen, wie auch jene von Joe Wick, deutlich freier in ihren Interpretationen. Das betrifft vor allem die Improvisationen innerhalb der »hot«-Chorusse. Das Original und die zweite Ellington-Version sind weitgehend durchkomponiert. Improvisationen finden im ersten Fall nur im letzten Chorus statt, bei der zweiten Version sind drei von sieben Chorussen dafür vorgesehen. Demgegenüber stehen jeweils die Hälfte aller Chorusse bei Wick und Kretzschmar (1949). Die Decelith-Version (1948) besteht sogar zu 60 Prozent aus improvisierten Chorussen, dazu gehört auch der erste, traditionell eigentlich dem Vorstellen des Themas gewidmete Chorus.<sup>1159</sup>

Während also die formalen Strukturen und wichtige Eigenheiten der Melodie im großen und Ganzen beibehalten werden<sup>1160</sup>, dient dieses Gerüst vermehrt der distinktiven Verortung in Stilen und Interpretationsweisen durch die improvisierenden Musiker. Dieser Prozess wird noch gefördert durch das wachsende technische Vermögen der jungen Kapelle. Heinz Kretzschmar beweist auf diesen Aufnahmen, dass er fähig ist, immer neue kreati-

---

1156 Simon Obert, »500 Songs, eine Halle und die Macht des Namens. Zur Kanonisierung populärer Musik«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte; ein Handbuch*, München 2013, S. 658.

1157 Michaelsen 2013, S. 634.

1158 Vgl. die Ähnlichkeit der angedeuteten Hot-Chorusse in der Harmonists-Version (vierter Chorus) und den Vorbildern bei Ellington 1927 (2. Chorus) bzw. 1932 (vierter Chorus).

1159 Vgl. Heinz Kretzschmar auf Decelith (1948) und dessen erster Chorus, in welchem das Klavier improvisierend den *Call* der Saxophone beantwortet: Musikbeispiele auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1160 Vgl. beispielsweise den B-Teil in den Kretzschmar-Versionen und der Ellington-Version (1932), der aus den gleichen formalen Elementen besteht, sowie der Hot-Chorus des Basses in letzterer und der Wick-Version.

ve improvisierte Soli zu generieren, die dem Sound möglicher Vorbilder (beispielsweise Ellingtons Solisten Johnny Hodges) verblüffend ähneln, ebenso wie die Solopassagen des Trompeters Charly Sämmang an Cootie Williams erinnern. Einschränkend muss jedoch erwähnt werden, dass in dieser Zeit die Praxis noch weit verbreitet war (auch in den USA), »improvisierte« Chorusse vom Blatt zu spielen.<sup>1161</sup> Zu hoch war der Druck, in der knappen Produktionszeit ein prägnantes Solo zu kreieren, wo jeder Musiker manchmal nur zwei Takte vom »Hot«-Chorus zugestanden bekam. Auf der anderen Seite war das »authentischere« freie Improvisieren distinktiv höher gestellt.<sup>1162</sup>

Zum Schluss möchte ich noch einmal die Decelith-Version Kretzschmars mit der später bei AMIGA aufgenommenen Version von *Creole Love Call* vergleichen. Lässt sich hier etwas über die damalige Produktionsweise bei der *Lied der Zeit GmbH* lernen? Für alle Aufnahmen Heinz Kretzschmars in den Jahren 1949 und 1950 war laut Bernd Meyer-Rähnitz Konstantin Metaxas als Produktionsleiter verantwortlich.<sup>1163</sup> Als ein Produzent mit einem guten Gespür für den Musikmarkt nahm Metaxas mit Kretzschmar viele eingedeutschte Hits aus den USA auf. Die meisten Titel waren im gleichen Jahr, maximal fünf Jahre zuvor in den USA erschienen und hatten dort (im Magazin *Billboard* veröffentlichte) Erfolge eingespielt. Es wurden auch einige Titel von deutschen Komponisten produziert. Insgesamt waren es in diesen beiden Jahren 19 Titel, elf davon ausschließlich für REGINA.<sup>1164</sup> Nur zwei dieser Aufnahmen sind Standards: eben *Creole Love Call* und *I'm in the Mood for Love*.<sup>1165</sup> Beide erschienen auch auf AMIGA. Da ihre Chartplatzierungen schon einige Jahre zurücklagen (1928 und 1935), kann die erneute Aufnahme bedeuten, dass sie auch zu diesem Zeitpunkt schon als Standards galten und in kanonisierender Absicht veröffentlicht wurden. Die Musiker, durch welche diese Titel erfolgreich wurden, Duke Ellington und Louis Armstrong, repräsentierten schon in den 1930er Jahren exemplarisch die zwei Extreme des jazzaffinen TUM-Feldes: im ersteren Fall die Nähe zur klassischen Musik, im letzteren Fall die Identifikation mit dem traditionellen New-Orleans-Stil. Dazwischen lag der breite Mainstream, mit Paul Whiteman als Galionsfigur.<sup>1166</sup>

---

1161 Wriggle 2016, S. 77.

1162 Wriggle 2016, S. 11.

1163 Meyer Rähnitz et al. 2006, S. 133.

1164 Siehe Musikproduktionen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1165 Ein dritter Titel, der als Standard durchgehen könnte, *Crazy Rhythm*, erfuhr gerade (1950) ein kommerzielles Comeback durch eine Aufführung im erfolgreichen Film *Tea for Two*.

1166 Damon J. Phillips, *Shaping Jazz: Cities, Labels, and the Global Emergence of an Art Form*, Princeton 2013, S. 66.

Die Vorgehensweise bei der AMIGA-Produktion von *Creole Love Call* war nun folgende: Das Arrangement (wahrscheinlich vom Gitarristen der Kapelle, Fritz Urban<sup>1167</sup>) wurde um einen Chorus gekürzt. Es handelt sich um den ersten Chorus der Decelith-Aufnahme: Es findet dort keine vollständige Präsentation des Themas statt. Der Arrangeur ging wahrscheinlich von einem großen Bekanntheitsgrad des Stückes beim Publikum aus. Auch eine Konzeption als Vorspiel ist möglich. Auf jeden Fall wird der fehlende Teil der Melodie durch Improvisationen im Klavier ersetzt. Dieses Vorgehen kann man als freien Umgang mit schon zu Klassikern (»Standards«) avancierten Stücken interpretieren.

Wahrscheinlich fand die Kürzung bei *Lied der Zeit* aufgrund der geringen Abspielzeit der Schellackplatte statt. Es ist aber auch denkbar, dass den gesamtdeutschen Rezipienten nicht zugemutet werden sollte, was vielleicht beim Dresdner (Fan-)Publikum funktionierte. Dem Wiedererkennungswert zuliebe fängt also das Stück mit der Originalkonzeption (*call and response*) an. Dass das langsame Tempo beibehalten wurde, ebenso wie der Einsatz der E-Gitarre und des strahlenden Blechs im B-Teil beziehungsweise die ausführlichen Improvisationen, spricht dafür, dass keine Änderungen am ursprünglichen Arrangement durch die Produktionsfirma *Lied der Zeit* vorgenommen wurden. Mit einem schnelleren Tempo hätten auch alle ursprünglichen Chorusse eingespielt werden können, scheinbar war aber den Ausführenden der langsame Groove wichtiger. Dass dieser ein Coolness-Faktor beim damaligen Publikum darstellte ist denkbar, aber heute nicht mehr rekonstruierbar. Auf jeden Fall lässt sich zu diesem Tempo nicht (oder nur schwerlich) tanzen, eine nur hörende Rezeption wird dadurch stimuliert. Diese Stilisierung eines »Klassikers«, der nicht nur nebenbei (beim Tanzen), sondern »konzentriert« wahrgenommen werden möchte, korreliert mit der besonderen Gestaltung der Improvisation durch die Trompete im vierten Chorus der AMIGA-Produktion. Lässt Charlie Sämmang auf der Decelith-Aufnahme sein Können eher nebenbei »durchblicken«, betont er bei AMIGA die Spielweisen, welche die klassische Interpretation jazzaffiner TUM in den USA (und Deutschland) bestimmten: beispielsweise das Anschleifen der Töne und Dämpfertechniken wie »baby cry« oder »growl«.

## Fazit

Anhand des Repertoires der Kapelle Heinz Kretzschmar und deren Interpretation des Standards *Creole Love Call* lässt sich keine lokale, regionale oder kulturpolitische Beeinflus-

---

1167 In Programmheften wird er als Arrangeur dieses Titels aufgeführt. Wenn die Decelith-Aufnahme eine LiveSituation repräsentiert, dürfte er auch der Arrangeur der AMIGA-Aufnahme gewesen sein.

sung ausmachen. Wohl aber eine für ganz Deutschland zutreffende Orientierung der jazzaffinen TUM an aktuellen (auch US-) Hits und an der distinktiven Scheidung zwischen »Schlagern« und »Standards«. Außerdem lässt sich an diesen Ausschnitten des Repertoires zeigen, dass Peter Wickes Konzept des »informellen Systemzusammenhangs« auch schon auf die frühen Jahre der SBZ und DDR zutraf. Spitzte sich im öffentlichen Diskurs die Kalte-Krieg-Rhetorik immer mehr zu, wodurch auch »westliche« (aber eigentlich gesamtdeutsche) Musikkulturen unter Beschuss gerieten, war es dennoch ohne Sanktionen möglich, dass der Deutsche Veranstaltungsdienst (DVD) Programme mit oben erwähntem Repertoire in der Provinz veranstalten und die Schallplattenfirma der DDR Aufnahmen von US-Hits wie auch Klassiker des Repertoires produzieren konnte. Dass der Kapelle Heinz Kretzschmar Ende 1950 die Spielerlaubnis entzogen wurde, bestätigt nur Wickes These. In diesem Fall hatten sich eben die »Hardliner« des Musikfeldes durchgesetzt.

## 5.2. Karriere im Rundfunk: Die Kapelle Heinz Kunert

Heinz Kunert (\*1922) gehört zu den Musikern, die das Dresdner Musikleben im 20. Jahrhundert entscheidend mitgeprägt haben. Anfangs durch seine rege Tätigkeit im Rundfunk und in Dresdner Tanzsälen, später als Hauskomponist der populären Kindershow *Das Brückenmännchen*. Auch schrieb er als einziger der hier erwähnten Musiker (im staatlichen Auftrag) ein »Dresden«-Lied.<sup>1168</sup> Kunerts reiche Biographie kann hier nicht vollständig wiedergegeben werden. Im untersuchten Zeitraum war er mit einer kleinen Combo in den städtischen und überregionalen Tanzsälen unterwegs, ab 1958 in einem Quartett mit der Sängerin Helga Endlich. Auf diese Tätigkeit, aber auch Kunerts habituelle Prägungen will ich mich auf den folgenden Seiten konzentrieren.

Heinz Kunert, der auch noch heute agil und lebensfroh am Klavier oder Akkordeon seine Musik zum Besten geben kann, wollte schon als Kind Musiker werden. Auf diese Idee kam er, nachdem ihn seine Mutter zum Klavierunterricht geschickt hatte. Der war aber nur als bildungsbürgerlicher Zeitvertreib gedacht und nicht als Startschuss für ein Berufsmusikerleben. Kunert erzählt, dass »die Familie sagte, das ist ein Lumpenleben, das ist ein Zigeunerleben, das kommt überhaupt nicht in Frage, du lernst einen ordentlichen Beruf. Und dem habe ich mich auch gefügt.« Er besuchte nach dem Volksschulabschluss eine Lehre als Mechaniker, die er »mit Auszeichnung« abschloss. Danach absolvierte er eine Ingenieur-

---

1168 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 15.

Vorschule, um Maschinenbau studieren zu können. Er gab aber die Musik nie auf und musizierte regelmäßig in der Freizeit, unter anderem in seinem Schulorchester.<sup>1169</sup> 1941 wurde er in den Armeedienst eingezogen, auch dort spielte er Akkordeon im Offizierskasino. Die Musik rettete ihm, wie auch einigen anderen Musikern seiner Generation, das Leben: Seine Kompanie wurde nach Frankreich versetzt, ohne ihn, weil er als Akkordeonist gebraucht wurde. Seine anfängliche Enttäuschung (er wollte schon lange Frankreich kennenlernen) wandelte sich in Dankbarkeit, als seine Kameraden von dort nach Stalingrad verlegt wurden und offenbar keiner überlebte.

Dank eines weniger fanatischen Kommandeurs überlebte Kunert auch die letzten Kriegsmonate und begann nach der Kapitulation im Gefangenenlager eine Band zu gründen, auch um sich einen Überlebensvorteil zu schaffen (die Ernährungslage war katastrophal).<sup>1170</sup> Nach der Entlassung bekam er und seine Kapelle durch persönliche Kontakte die Möglichkeit, in einem amerikanischen Offizierskasino in Krainau bei Garmisch-Partenkirchen aufzutreten. Dort spielten sie regelmäßig von Freitag Abend bis Montag, zusammen mit dem Gitarristen der Kapelle Heinz Munsonius und dem Saxofonisten Werner Götze, der später Redakteur der populären »Jazz«-Sendung des bayrischen Rundfunks, *Mitternacht in München*, wurde. Hier lernte Kunert das Repertoire jazzaffiner TUM kennen: »Und da bin ich auch das erste mal mit amerikanischer Musik, mit den Hits von damals in Berührung gekommen.«<sup>1171</sup> Er bekam die Gelegenheit, so genannte *Hit-Kit*-Hefte zu erwerben, die an amerikanische Soldaten verteilt wurden und mit Hilfe derer aktuelle Hits nachgespielt werden konnten.<sup>1172</sup> Dieser glückliche Umstand, von dem übrigens auch die in dieser Arbeit erwähnten Musiker Schumann, Schmidt und Kretzschmar profitierten, verschaffte ihm später in der SBZ einen Wettbewerbsvorteil, da ihm neben den aktuellen Hits auch das Swingfeeling »ins Blut gegangen« war.<sup>1173</sup>

Nachdem Kunert 1946 zurück nach Dresden gekehrt war und seine Frau geheiratet hatte, entschloss er sich endgültig, Berufsmusiker zu werden.<sup>1174</sup> Es fehlten ihm aber die persönlichen Kontakte, so dass er erst über die Vermittlung durch das Arbeitsamt einen Job als Akkordeonist bekam, bei der damaligen Kapelle des *Senders Dresden*, Rolf Agunte. Er war aber unzufrieden mit deren Repertoire: »[M]ir gefiel die Musik nicht, die die machten. Das waren für mich damals Zickendrähthe. Die Stilistik die ich gelernt hatte beim Ami nun, das

---

1169 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 1.

1170 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 2.

1171 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 3.

1172 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 12.

1173 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 3.

1174 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 4.

hatten die nicht drauf. Und da habe ich gedacht, nee, also das ist nichts für mich. Und habe gesagt, da gründe ich lieber eine eigene Band.« Auch gelegentliche Engagements bei der Kapelle von Will Bellmann, der von sich behauptete, der »letzte Große seines Fachs in Dresden« zu sein<sup>1175</sup>, überzeugten Kunert immer mehr, einen eigenen Versuch zu starten.

Durch Kontakte zu einem ehemaligen Kollegen aus der Lehre gelang es Kunert schließlich im Februar 1947, eine sechsköpfige Kapelle zusammenzustellen.<sup>1176</sup> Am Anfang standen langwierige Proben, um das aktuelle Repertoire jazzaffiner TUM zu verinnerlichen: »Das heißt, wir haben hier am Flügel gesessen und die Griffe raus gesucht, tagelang sechs, acht Stunden geprobt wie die Irren.«<sup>1177</sup> Erste Auftritte folgten mit einem Repertoire, welches die Musiker aus dem überregionalen und internationalen Rundfunkangebot zusammenstellten, eine damals aufgrund des Mangels an Notenmaterial weit verbreitete Praxis. Schon ein Dreiviertel Jahr später zahlten sich die Mühen aus: Die Kapelle wurde dauerhaft am Dresdner Sender engagiert.<sup>1178</sup> Im Wechsel mit der Kapelle Heinz Kretzschmar, dem Leipziger Kurt Illing und dem Erfurter Bruno Droste gestalteten sie die wöchentliche Musiksendung *Kunterbunt am Vormittag*, die live gesendet wurde.<sup>1179</sup> Daneben spielten sie in zahlreichen lokalen Tanzsälen, wo sie derartigen Eindruck machten, dass sie auch Sommer-Engagements an der Ostsee vermittelt bekamen.<sup>1180</sup> Dort fiel Kunert sein erster Hit in den Schoß: *Swing im Dünensand*, der später vom *Berliner Rundfunk* produziert wurde.<sup>1181</sup> Mit Heinz Kretzschmar arbeitete er gelegentlich zusammen, als Akkordeonist und Arrangeur. Dieser setzte ihm auch »den Floh ins Ohr«, sich ein Vibraphon zuzulegen, um den damaligen Anforderungen auf dem Musikmarkt entsprechen zu können: Kleinere Combos mit eben diesem Instrument, Klarinette und Gitarre waren modern.<sup>1182</sup> Die Härten des Live-Musik-Geschäfts scheinen durch, wenn Kunert erwähnt, dass die Kapelle das ganze Jahr über täglich (bis auf den Ferienmonat August)<sup>1183</sup> in Tanzsälen gespielt habe, zum Teil bis in die Morgenstunden und vor allem in der Anfangszeit noch »after hour« bei Privatleuten, wie in der Wohnung des Fans und Motorradhändlers Kallisch.<sup>1184</sup>

---

1175 Zu Bellmann siehe Kapitel konservative Kapellen.

1176 Max Richter, »Kleine Chronik II zur Zweijahrfeier der Swing-Band Heinz Kunert« (maschinenschriftlich) vom 15.2.1949, in: *Heinz Kunert, Privatbesitz*, o.P.

1177 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 4.

1178 Max Richter, »Kleine Chronik zur Einjahr-Feier der Swing-Band Heinz Kunert« (maschinenschriftlich) vom 15.2.1948, in: *Heinz Kunert, Privatbesitz*, o.P.

1179 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 13.

1180 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 5.

1181 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 5. Bandaufnahme im Privatbesitz Kunert.

1182 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 11.

1183 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 10.

1184 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 2.

Ende der 1950er musste Kunert die Swingband aufgeben, unter anderem wegen gesundheitlichen Problemen einiger Kollegen, und auf eine Quartettgröße verkleinern. Zusammen mit der Sängerin Helga Endlich traten sie ab 1958 vermehrt in Varieté-Veranstaltungen auf, die von der DKGD vermittelt wurden und zu größeren Tourneen führten. Auch Künstler aus dem Westen haben sie begleitet, beispielsweise Vico Torriani.<sup>1185</sup> Dem Kunert-Quartett war es, wie anderen Kapellen aus der DDR in den 1950er Jahren ebenso<sup>1186</sup>, noch möglich, längere Engagements in der BRD zu bekommen. So zum Beispiel von November 1957 bis Januar 1958 im Mannheimer *Pigalle*, wo sie als »sympathische Gäste von drüben: [s]chlicht und bescheiden im Auftreten, dabei ausgezeichnete Musiker und erstklassige Parodisten« gelobt wurden.<sup>1187</sup> Nachdem Kunerts Kollegen Edelmann und Weber Ende der 1960er zum Wismutorchester Aue gewechselt waren (unter anderem aufgrund größerer finanzieller Sicherheiten), gab Kunert das Live-Geschäft auf, auch weil er die Möglichkeit bekam, als Lektoratspianist im Rundfunk zu arbeiten.<sup>1188</sup>

Kunert hat scheinbar keine Einschränkungen in seiner Musikpraxis erfahren. Zwar war er gewohnt, mit staatlicher Einflussnahme auf den privaten Musikkonsum umzugehen (schon zu nazistischen Zeiten hörte er heimlich englische Sender<sup>1189</sup>), gleichwohl muss ihn doch die Musikzensur der staatlichen Institutionen in Bezug auf die jazzaffine TUM in irgendeiner Art und Weise betroffen haben. Aber er berichtet nur anekdotenhaft vom damals üblichen und schon vor 1945 gängigen Umbenennen amerikanischer Hits in deutsche Titel, sowie kleineren »Provokationen« in der Performance, etwa wenn der Pianist nazistische Schlager in der Improvisation zitierte oder Kunert als Pausenzeichen das des RIAS intonierte, und beides zu Kritiken in der Presse führte.<sup>1190</sup> Dieser Umstand lässt m.E. mindestens zwei Schlüsse zu: Einerseits den Zweifel am biografisch Erinnerten und zweitens am Wahrheitsgehalt der Aktenaussagen.

Zu ersterem existiert eine umfangreiche Forschungsliteratur, welche sich mit den Zusammenhängen von Gedächtnis und *Oral History* beschäftigt. Die dort behandelte Kritik an Erinnerungs-Interviews betrifft auch den Erkenntniswert der von mir mit Heinz Kunert geführten Gespräche. Seine Rolle im Musik-Feld einer Diktatur, in dem es ihm gelungen ist, sich anzupassen und Karriere zu machen, könnte im Licht der öffentlichen Meinung nach 1989 als moralischer Fehltritt interpretiert werden. Gemäß den Ergebnissen der Erin-

---

1185 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 10.

1186 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 1.

1187 Kloth, »Abschied vom Kuhnert-Trio [sic] im Cabaret *Pigalle*«, in: *Mannheimer Morgen*, 3.2.1958, o.P.

1188 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 9.

1189 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 18.

1190 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 16.

nerungsforschung versucht der interviewte Zeitzeuge in solchen Fällen seiner Biographie eine gewisse Kohärenz zu verleihen, indem er Widersprüche ausblendet. Kunert, der scheinbar nicht in der Partei, aber in diversen Prüfungsausschüssen für die Vergabe der Berufsausweise tätig war<sup>1191</sup>, muss spätestens dort in den Konflikt zwischen staatlichen kulturpolitischen Vorgaben und dem praktischen Musikgeschäft geraten sein. Dass er diesen nicht erinnert, kann aber neben gedächtnistheoretischen Gründen auch andere Ursachen haben, womit ich zum zweiten Schluss komme.

Nämlich dem Erkenntniswert der von mir untersuchten Akten, beziehungsweise generell zu einer These dieser Arbeit: Könnte es sein, dass das Musikfeld, genauer die darin tätigen TUM-Akteure ein von kulturpolitischen Einflüssen relativ unabhängiges Eigenleben führen konnten? Dass eben die in den Akten dokumentierte kulturpolitische Einflussnahme eher Schönfärberei für die Vorgesetzten darstellte und das Handeln aller Akteure im sozialistischen Musikfeld die oben beschriebene »Schizophrenie« der Gesellschaft in der DDR repräsentiert, nämlich die Differenz zwischen Proklamationen in der öffentlichen Meinung und dem internen Funktionieren des Alltags? Auf diesen Komplex werde ich am Schluss dieser Arbeit noch einmal zurückkommen.

Für die These der relativen Unabhängigkeit des Musikgeschäfts in der frühen DDR spricht die Biographie Kunerts, der einerseits positiv in der Presse besprochen wurde, dem es aber auch möglich war, allabendlich das Publikum auf den Tanzsälen der Republik mit einem »betont westlichen« Repertoire zufrieden zu stellen. Diese These will ich im Folgenden versuchen zu erhärten, einerseits durch Pressezitate, andererseits durch die Interpretation seines Repertoires aus den 1950ern.

Kunert war um 1960 schon ein gefragter Komponist für jazzaffine TUM in der DDR geworden, natürlich steuerte er auch einige *Lipsis* bei.<sup>1192</sup> Wie ich schon im Diskurs-Kapitel gezeigt habe, wurde in der DDR der 1950er die TUM als eine der klassisch-romantischen Ästhetik-Tradition und der bildungsbürgerlichen Musikausübung verpflichtete Musikpraxis konstruiert, um dem Distinktionsverlangen der im TUM-Feld tätigen Akteure gerecht werden zu können. Das heißt, die erwünschte Form der TUM durfte nicht nur einfach Spaß machen oder beispielsweise ein Tanzbedürfnis befriedigen, sie musste auch eine Bildungsfunktion für den zu schaffenden sozialistischen Menschen ausüben. Deshalb wurde ein positiver Artikel über Kunert in der Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* so formuliert (die aus meiner Sicht relevanten Aussagen, welche das Kritikwürdige einer *industriell gefertigten*

---

1191 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 11.

1192 Dy, „3x48=144. Über neue Lipsis aus der Produktion des Rundfunks“, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1960, S. 5.



Massenkultur beziehungsweise die positiv dargestellte *künstlerische Suche nach Authentizität und Wahrheit* markieren, habe ich, wie schon an anderen Stellen dieser Arbeit, kursiv markiert):

»Natürlich besteht bei einem so kleinen Ensemble dabei die Gefahr, *ins Schablonenhafte abzugleiten*, wenn man es nicht wie Heinz Kunert *versteht*, wirklich *alle* Klang- und Instrumentationsmöglichkeiten *auszuschöpfen*. Die *überraschende Klangfülle* vieler Aufnahmen des Heinz-Kunert-Quartetts erklärt sich beim *genauen* Zuhören daraus, daß ein Großteil der Arrangements *kontrapunktisch* angelegt worden ist. Es ist also keine Seltenheit, daß beispielsweise Gitarre und Akkordeon eine voneinander unabhängige melodisch *selbstständige* Stimmführung haben, die sich *sinnvoll und ungezwungen dem harmonischen Ganzen* unterordnet. Manche der Aufnahmen bekommen dadurch einen nahezu *kammermusikalischen* Charakter. Was die Wirkung von Tonbandaufnahmen betrifft, so weiß Heinz Kunert sehr wohl, die Arbeit des Tonmeisters oder Toningenieurs zu schätzen, mit deren Hilfe durch *geschickte* Synchronisationen es bereits mehrmals gelang, aus dem Quartett ein Sextett zu machen; so wurde beispielsweise die Gitarre mehrfach aufgenommen, wodurch der Eindruck entstand, daß zur gleichen Zeit drei Gitarren spielen.«<sup>1193</sup>

Zu einem späteren Zeitpunkt wurde Kunert in derselben Zeitschrift auf mehreren Seiten porträtiert<sup>1194</sup>, auch als Privatmann, was seine Prominenz in der DDR Anfang der 1960er unterstreicht, auch wenn er da schon in seinen 40ern angekommen war.

### **Das Repertoire der Kapelle Heinz Kunert in den 1950er Jahren**

Welche Musik spielte nun ein derartig gelobter Kapellenleiter tagtäglich zum Tanz? Es ist einem glücklichen Umstand zu verdanken, dass Kunert noch ein Repertoire-Buch aus den 1950ern aufbewahrt hat, weil er noch immer daraus spielt. Viele seiner Kollegen, auch die von mir Interviewten, besitzen kaum noch Notenmaterial aus dieser Zeit. Auch Kunert erinnert sich, dass er »in den 70ern« mit einem »großen Anhänger« voller Notenpapier in die Altstoffsammlung gefahren sei.<sup>1195</sup> Dieses Repertoire-Buch, welches in Form der heute weit verbreiteten *Real Books* gestaltet ist, nämlich als Aneinanderreihung durchnummerierter Songs, die neben der Melodie auch die dazugehörigen Akkordbezeichnungen aufweisen, beinhaltet 279 Stücke. Kunert berichtet über dieses Repertoire:

---

1193 Marweg, »Heinz-Kunert-Quartett aus Dresden«, in: *Melodie und Rhythmus*, 9/1960, S. 14.

1194 K. N., »Heinz Kunert. Du hast den Charme von ganz Paris«, in: *Melodie und Rhythmus* 14/1964, S. 1f.

1195 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013.

»Wir hatten ein ziemlich großes Repertoire. Wir hatten also auch einen Teil reine Unterhaltungsmusik, wo wir Ouvertüren gemacht haben und so Zeug. *Dichter und Bauer*, und was weiß ich was es da alles gab. Und weil wir eben Sonntags Nachmittags im Astoria zur Unterhaltung spielten, nicht zum Tanz. Und dann hatte ich eben auch ein ziemlich großes Repertoire. Mit allen möglichen Titeln, auch mit Gesangsnummern und die wir eben auch zum Tanz gemacht haben. Und dann hatten wir auch solche Chorusbücher, wo die Melodie mit den Harmonien, und der Bassist und der Gitarrist, die hatten das alles auch.«<sup>1196</sup>

In Kunerts »Chorusbuch« sind neben reinen Swingnummern auch viele Tangos und Walzer enthalten, da seine Kapelle außer für Tanzabende und Nachmittagskonzerte auch in Tanzschulen gearbeitet hatte. Das Repertoire-Buch beinhaltet nur einen Teil der damals von der Kapelle aufgeführten Musik, viele Titel wurden auch aus gedrucktem Material oder auswendig gespielt.<sup>1197</sup> Die Auswahl der Nummern erfolgte spontan, was ja einen guten Unterhaltungsmusiker (oder heutigen DJ) ausmacht: das Voraus-Ahnen der Publikumswünsche.<sup>1198</sup>

Einen weiteren glücklichen Umstand (für den Forscher) stellt die vergleichsweise Akribie Kunerts bei der (eigenhändigen) Transkription der einzelnen Songs dar: Er vermerkte nach fast jedem Stück nicht nur die Komponisten beziehungsweise die Autoren, sondern auch den Verlag und das genaue Datum der Aufnahme ins Repertoire. So ist es hier möglich, eine kleine Statistik aufzustellen (da bei einigen Songs die erwähnten Angaben fehlten, handelt es sich hierbei nur um Näherungswerte). Die ersten Stücke wurden von Kunert 1950 in das Repertoire übernommen (4 Prozent), die letzten 1957 (5 Prozent). Die meisten Songs transkribierte er 1954 (27 Prozent). Es handelt sich in der Mehrzahl um Stücke mit Verlagsrechten im westlichen Ausland (66,2 Prozent).<sup>1199</sup> Dieser Umstand muss ihm nach der Einführung der 60/40-Regelung Probleme bereitet haben. Wahrscheinlich ist, dass ihm seine kompositorischen Fähigkeiten halfen, das Repertoire ab 1958 an die Gesetzesbestimmungen anzupassen.

Die Orientierung der Kapelle Heinz Kunert an jazzaffiner TUM aus der BRD und der USA repräsentiert m. E. den Normalzustand im sozialistischen Musikfeld der 1950er Jahre, zumindest was die Stadt Dresden betrifft. Die zugegeben nicht sehr starke Datenbasis lässt sich durch das Hinzufügen der Strategieanalyse der kulturpolitischen Institutionen, wie ich

---

1196 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 14.

1197 Interview mit Heinz Kunert vom 17.4.2015, S. 1.

1198 Interview mit Heinz Kunert vom 17.4.2015, S. 1.

1199 Das erhaltene Repertoire der Kapelle Heinz Kunert befindet sich in dessen Privatbesitz und ist als Kopie auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de) einsehbar.

es in dieser Arbeit versuche, dennoch zur These verhärten, es habe in diesem Zeitraum wenn man so will zwei Welten gegeben: die der Kulturpolitik und die des alltäglichen Musikgeschäfts. Der Überzahl westlicher Musik stehen im Kunertschen Repertoire nur 22,1 Prozent an Songs gegenüber, für die Verwertungsrechte an Verlage der DDR abgeführt werden mussten. Ein Drittel der aus dem Westen übernommenen Musik kam aus den USA und Lateinamerika, eine weiterer Hinweis auf die Internationalisierung des Musikmarktes, dem sich die DDR, zumindest in den 1950er Jahren, scheinbar nicht entziehen konnte.

Die meisten Songs des untersuchten Repertoire-Buches wurden von Kunert kurz nach ihrem Erscheinen transkribiert, nur sechs Prozent stellen Hits aus der Zeit vor 1945 dar. Die Kapelle Heinz Kunert war also damals nah dran am Diskurs des Musikmarktes. Der Grund für die Aufnahme in das Repertoire dürften insofern einerseits Chartplatzierungen gewesen sein (was die US-amerikanischen Titel betrifft), die sich im *Airplay* westdeutscher (aber auch ostdeutscher<sup>1200</sup>) Rundfunksender niederschlugen. Außerdem kommen als Grund für die Aufnahme in das Kunertsche Repertoire auch aktuelle Schallplattenaufnahmen westdeutscher (und ostdeutscher) Bigbands und Schlagerstars sowie Melodien aus erfolgreichen Kinofilmen in Frage. Im hier untersuchten Repertoirebuch finden sich neben Standards von Duke Ellington und Benny Goodman, Liedern, mit denen Zarah Leander berühmt wurde, sowie eingedeutschten Charthits, beispielsweise von Dean Martin, auch Filmschlager des Nachkriegs-»Wunders« Caterina Valente.

Ein Argument für die lokal begrenzte Geltung meiner obigen Repertoire-Analyse liefert die Gegenüberstellung des Kunertschen Repertoirebuches mit Produktionsaufträgen des *Berliner Rundfunks* aus demselben Zeitraum, wie sie sich beispielsweise in Dokumenten des *Deutschen Rundfunkarchivs Potsdam (DRA)* befinden. Auch wenn die von mir diesbezüglich zusammengestellte Datenbasis eine noch brüchigere als die obige ist, so lässt sich dennoch ein Unterschied hinsichtlich der Ost-West-Herkunft des Repertoires feststellen. Vergleicht man die 134 in den Jahren 1952 bis 1953 für den *Berliner Rundfunk* produzierten Aufnahmen mit dem Repertoire der Kapelle Heinz Kunert, so fällt bei ersteren die stärkere Gewichtung zugunsten von Osttiteln auf. Das kann verschiedene Gründe haben: Vielleicht war es die Nähe zu zentralen staatlichen Institutionen in Berlin, die den dortigen TUM-Diskurs zu einem staatlich kontrollierteren werden ließ als in der Provinz. Andererseits gab es in den Reihen der Kapellen, welche die meisten Produktionen einspielten, nämlich jene von Gerd Natschinski und Kurt Henkels, zahlreiche Talente, die exzellent

---

1200 Siehe das Rundfunk-Kapitel.

komponieren sowie arrangieren konnten und dementsprechend das Repertoire zu ihren Gunsten gestalteten.<sup>1201</sup>

### **Die Rundfunkproduktionen mit dem Heinz Kunert Quartett Ende der 1950er Jahre**

Der hohe Anteil an westlichen und US-amerikanischen Titeln im Repertoire Heinz Kunerts ist ein erster Beleg für die Einordnung seiner Kapelle als Promoter aktueller jazzaffiner TUM. Um aber die Stilistik seiner Interpretationen näher beurteilen zu können, ist es nötig, einige Musikproduktionen näher zu betrachten. Da es Heinz Kunert erst 1965 vergönnt war, beim *VEB Deutsche Schallplatten* Aufnahmen mit seinem Quartett zu veröffentlichen, bin ich bei der Einzelanalyse auf Tonbänder mit seinen Rundfunkaufnahmen angewiesen.<sup>1202</sup> Im DRA Potsdam nachweisbare Aufnahmen des Heinz Kunert Quartetts waren dort nur noch als Produktions-Protokolle vorhanden.<sup>1203</sup> Durch Beziehungen war es Kunert gelungen, in den Besitz von Kopien aus dem ehemaligen *Sender Dresden* zu kommen. Zum Zeitpunkt unseres Interviews besaß er jedoch nur noch die überspielten Titel auf einer Compact Disc.

Da das Aufnahmedatum der Titel nicht auf der CD verzeichnet ist, und Kunert keine Unterlagen diesbezüglich besaß, war ich bei der zeitlichen Einordnung dieser Musik teilweise auf Spekulationen angewiesen. Titel, zu denen Notendrucke veröffentlicht wurden, lassen sich dagegen zeitlich enger eingrenzen. Gemäß den Gepflogenheiten der Musikproduktion jener Zeit wurde ja zuerst die Aufnahme hergestellt, und danach erst die Veröffentlichung als Notendruck angestrebt.<sup>1204</sup> Bei den vorliegenden Kopien konnten so mehrere Titel dem Zeitraum 1958 bis 1961 zugeordnet werden. Die Erwähnung einzelner Songs in der staatlichen Rundfunkzeitschrift und den Produktionsunterlagen im DRA sind weitere Anhaltspunkte, obwohl nicht vollständig ausgeschlossen werden kann, dass die Titel vielleicht nie gesendet wurden.

Kompositionen Kunerts, welche mit anderen Kapellen produziert wurden und zum Teil auch auf Tonträgern erschienen sind, habe ich nicht in die Untersuchung einbezogen, das es mir ja an dieser Stelle um die Stilistik seiner Kapelle geht. Bezüglich der Auswahl der zu untersuchenden Titel ist als Letztes zu klären, ob nur die Aufnahmen einbezogen werden sollen, welche auch im Live-Repertoire der Kapelle auftauchen, oder auch einmalige

---

1201 Siehe das Rundfunk-Kapitel.

1202 Heinz Kunert Quartett, *La Conga*, auf Amiga 850 039, *Big Beat* (1965). CD *Heinz Kunert Quartett* im Privatbesitz von Heinz Kunert.

1203 E-mail DRA an den Autor vom 9.9.2014.

1204 Siehe das Kapitel zur überregionalen Musikwirtschaft.

Rundfunkproduktionen in den Analyse-Fokus rücken sollen. Es geht ja in dieser Arbeit um jazzaffine TUM in Dresden, also muss ein lokaler Bezug möglich sein. Ich habe mich jedoch entschieden, letztere mit einzubeziehen, da m.E. das häufige Abspielen dieser Titel im Rahmen lokaler Rundfunkprogramme die Konstruktion des Dresden-Bezugs rechtfertigt. Auch wurde in Branchenzeitschriften das *Heinz Kunert Quartett* als Hausband des *Senders Dresden* bezeichnet, ein weiterer Hinweis auf die lokale Bedeutung der Rundfunkaufnahmen.<sup>1205</sup>

Auf diese Weise eingegrenzt, bleiben von den erhaltenen Aufnahmen fünf übrig, welche die obigen Kriterien erfüllen. Ich möchte jedoch hier nur drei von ihnen kurz vorstellen: *So etwas, so etwas*, *In einer Sommernacht* und *Musik liegt in der Luft*. Der erste Titel ist eine Komposition Kunerts, der zweite stammt ebenfalls von einem Komponisten aus der DDR, nur der letzte ist ein Caterina-Valente-Cover. Von den insgesamt 20 erhaltenen Rundfunkaufnahmen aus diesem Zeitraum stammen übrigens nur zwei Kompositionen von westlichen Autoren. 13 Titel schrieb Kunert. Vergleicht man diese Zusammenstellung mit Kunerts Live-Repertoire, wo lediglich 3,6 Prozent aus seiner Feder stammen, wird die unterschiedliche Gewichtung der Titel im Rundfunk und beim Tanzabend deutlich. Das könnte an der auf politischen Druck hin betriebenen Übererfüllung der 60/40-Regelung im Programm des *Dresdner Senders* gelegen haben. Wahrscheinlicher ist jedoch der Grund dafür Kunerts Geschäftstüchtigkeit gewesen, sowie die Möglichkeit, republikweit für seine kompositorischen Fähigkeiten werben zu können.

### ***In einer Sommernacht***

Als erstes möchte ich den Titel *In einer Sommernacht* näher betrachten. Bei diesem fällt die konservative Produktion auf, ganz so, als ob man verhindern wollte, dass er irgendwo aneckt. Mag Kunert in seinem Live-Repertoire ab und an »über die Strenge geschlagen haben«, was beispielsweise die Exaltiertheit jazzaffiner Interpretationen betrifft, hier jedoch herrscht »Kontrapunkt« und »Kammermusikalität« vor, wie sie im oben zitierten Beitrag an Kunerts Kapelle gelobt wurden. Die traditionelle Barbesetzung<sup>1206</sup> – Akkordeon, Bass, Gitarre und Gesang – lässt keine Anklänge an aktuelle westliche Interpretations-Trends er-

---

1205 Willy Schickewitz, »Intim und Interessant«, o.D. [1962], im Privatbesitz Heinz Kunert.

1206 Helmut Gardens, »Unterschiedliche Besetzung und Druckarrangement. Der Arrangeur spricht von seiner Arbeit«, in: *Das Notenpult*, Mai 1950, S. 280.

kennen.<sup>1207</sup> Das mag einerseits an der Hintergrundgeschichte dieses Songs liegen. Darüber möchte ich kurz berichten.

Anfang 1959 fand in Lauchhammer eine »Tanzmusikkonferenz« statt, eine Art Think-tank, in der darüber beraten werden sollte, wie im republikweiten »Tanzmusikschaffen« eine sozialistische und zugleich nationale Alternative zu internationalen Trends geschaffen werden könnte. Ein Ergebnis dieser Konferenz stellte beispielsweise ein eigens kreierter Paartanz dar, der so genannte »Lipsi«.<sup>1208</sup> Auch wurde dort beschlossen, einen weiteren Schlagerwettbewerb zu initiieren, in der Hoffnung, dem Devisen zehrenden Gebrauch westlicher Kompositionen in Zukunft etwas Eigenes entgegensetzen zu können. Dieser Wettbewerb wurde in zwei Stufen organisiert: Zuerst sollten die eingereichten Texte bewertet werden, um dann Schlager auf die prämierten Texte auszuschreiben.<sup>1209</sup> Obwohl man nach Abschluss der ersten Phase mit den Texten wenig zufrieden war (es gab keine ersten und zweiten Preise<sup>1210</sup>), entschloss man sich zur Fortführung des Wettbewerbs und prämierte die Gewinner am 3.10.1959 in einer landesweit gesendeten Show in Bitterfeld. Mit der *Goldenen Note* wurden dort jeweils der Texter, Komponist, Interpret und Arrangeur bedacht, außerdem wurde zur Bewertung auch der mit dem Phonometer gemessene Publikumsbeifall herangezogen.<sup>1211</sup> Für die musikpolitische Bedeutung dieses Wettbewerbs spricht die Liste der Anwesenden in der Show, unter anderem Alfred Kurella (Leiter der Kulturkommission beim ZK der SED) sowie Hans Pischner (Stellvertretender Minister für Kultur).<sup>1212</sup> Auch nach diesem Wettbewerb wurde wie so oft in den 1950er Jahren über die geringe Beteiligung namhafter Dichter<sup>1213</sup> und Komponisten<sup>1214</sup> geklagt.

Im Herbst desselben Jahres nun fanden in der ganzen DDR Tanzmusikfeste statt, während denen auch *Lipsi*-Tanzstunden gegeben wurden, aber hauptsächlich die Gewinner des Preisausschreibens sowie weitere eingereichte Kompositionen vermarktet werden sollten.<sup>1215</sup> Bei einem dieser Tanzmusikfeste, in Hoyerswerda, trat auch die Kapelle von Heinz Kunert auf, mit eben dem Titel *In einer Sommernacht*. Dieser befand sich nicht unter den ersten Plätzen, dementsprechend wurde er nicht als Notendruck und Schallplattenaufnahme »popularisiert«. Trotzdem wurde er bei diesem Konzert präsentiert, als Beispiel für »einen

---

1207 Heinz Kunert Quartett, *In einer Sommernacht* (Natschinski, Schüller), siehe Auflistung der Musikproduktionen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1208 Dazu ausführlicher: Wicke 1997, S. 54.

1209 *Melodie und Rhythmus*, 6/1959, S. 31.

1210 *Der Sonntag*, 22/1959, S. 14f.

1211 M. K. in *Melodie und Rhythmus*, 20/1959, S. 1-3.

1212 *Der Sonntag*, 41/1959.

1213 *Der Sonntag*, 22/1959, S. 14f.

1214 *Der Sonntag*, 30/1959, S. 6.

1215 *Aktennotiz vom 1.7.1959*, in: SächsHStA, FDGB, Sign. 959, o.P.

ausgezeichneten Beginn auf dem nicht einfachen Weg zur guten Unterhaltung«, wie die staatliche Rundfunkzeitschrift werbend konstatierte.<sup>1216</sup> Die spätere Aufnahme beim Dresdner Sender scheint als eine Art »Trostpreis« für den Komponisten gedacht gewesen zu sein. Dieser (Gerd Natschinski, damals Leiter des Berliner *Großen Tanz- und Unterhaltungsschesters*) veröffentlichte den Titel übrigens bei einem Westberliner Verlag, ein Hinweis auf dessen Tauglichkeit auch unter nicht-sozialistischen Gesichtspunkten.<sup>1217</sup> Auch die enge Zusammenarbeit des Texters und Dresdners Willi Schüller mit Heinz Kunert könnte zu der Rundfunkaufnahme geführt haben, das bleibt jedoch Spekulation. Kunert erwähnt, dass dieser Titel in einer ursprünglichen Rundfunkversion mit Gert Natschinski schon zuvor ein Hit gewesen sei. Ich habe jedoch in den Unterlagen des DRA keine diesbezüglichen Produktionspläne finden können.<sup>1218</sup>

Die Entstehung des Titels im Rahmen erhöhter politischer Einflussnahme auf das TUM-Feld könnte also ein Grund für seine konservative Produktion sein. Als weiterer Grund kommt, wie oben schon erwähnt, Kunerts Karriereplanung in Betracht. Es erscheint mir nicht abwegig, dass ihm nach anstrengenden Jahren im Live-Business als fast 40-Jährigem der Sinn nach Höherem stand. Aufnahmen bei Rundfunk oder Schallplatte bedeuteten außerdem eine weitere Einkommensquelle. Auf jeden Fall steigerten sie den Bekanntheitsgrad der Kapelle. Um diesem breiteren Publikum gerecht zu werden, könnte Kunert auf den jazzaffinen Einschlag in seinen Interpretationen verzichtet haben. Zumal der Prozess der hochkulturellen Etablierung des »Jazz«, also die Abgrenzung von ehemals dazugehörigen Genres, zu diesem Zeitpunkt (Ende der 1950er Jahre) schon abgeschlossen war. »Jazz« war nun eine Musik für ein Minderheitenpublikum. Und seine breite Popularität in den Swingjahren Geschichte.

Dass Heinz Kunert neben der Interpretation auch großen Anteil am Arrangement hatte, ist wahrscheinlich. Das Stück musste beim Wettbewerb nur als Klavierauszug eingereicht werden. Der spätere Druck bestand auch lediglich aus einer Gesangsstimme mit Begleitung. Normalerweise spielte eine Barbesetzung wie die Kapelle Heinz Kunert einfach aus dem Klavierauszug. In zeitgenössischen Lehrbüchern wurde deshalb diese Besetzung kaum behandelt.<sup>1219</sup> Kunert jedoch hatte für seine Rundfunkproduktionen höhere Ansprü-

---

1216 Anonymus, »Frischer Schwung und neue Schlager«, in: *Unser Rundfunk*, 45 (1.-7.11.1959), S. 3.

1217 Siehe <https://online.gema.de/werke/search.faces>; Heinz Kunert berichtet, dass dieser Titel zuvor auch von Natschinskis Kapelle aufgenommen und ein »Hit« geworden sei. Ich konnte jedoch keine diesbezügliche Schallplatten- oder Rundfunkaufnahme recherchieren. Gespräch des Autors mit Heinz Kunert, 9.5.2017.

1218 Gespräch mit Heinz Kunert vom 9.5.2017.

1219 *Gardens* 10/1950, S. 280.

che. Als Autodidakt im Arrangieren eignete er sich entsprechendes Wissen durch Privatunterricht und Spezialliteratur an.<sup>1220</sup> Auch während der Endproduktion war es Kunert gewöhnt, alle Schritte zu überwachen und seine ästhetischen Prämissen durchsetzen zu können.<sup>1221</sup> Der Toningenieur, welcher im *Dresdner Sender* viel mit Kunert gearbeitet hatte, berichtet aber auch, dass gegenseitiges Vertrauen geherrscht habe und in manchen Fällen der Musiker am Mischpult fehl am Platze sei.<sup>1222</sup> Das endgültige Ergebnis der Produktion war also immer auch ein Gemeinschaftsprodukt.

Was macht nun das »Konservative«, »Kammermusikalische« und »Kontrapunktische« in der Rundfunkproduktion von *In einer Sommernacht* aus? Da ist zum einen die Besetzung: Neben der (schon obligatorisch) swingenden Rhythmusgruppe kommt ein Fagott zum Einsatz. In der Einleitung (0:11), der Modulation im Mittelteil (1:33) und der Coda (2:34) wird es jeweils deutlich hervorgehoben, mit traditionellen Figuren, aber in ebenfalls swingendem Gestus. Einerseits entspricht diese Besetzung der kulturpolitischen Forderung, mehr traditionelles Instrumentarium bei der TUM-Produktion einzusetzen.<sup>1223</sup> Andererseits passt das Fagott, vor allem in dieser Verwendung, nicht wirklich zu einem Liebeslied (die Textzeile im Hintergrund bei 0:40 lautet beispielsweise »Du machst mir viel Schmerzen«). Könnte es sich hier um einen subversiven Scherz handeln? Auf jeden Fall lässt sich die Kombination dieser durchsichtigen Besetzung mit einem klassischen Instrument als kammermusikalisch bezeichnen.

»Konservativ« im Sinne dieser Arbeit ist der Titel, weil er zwar im swingenden Gestus interpretiert, jedoch auf Improvisationen verzichtet wird. Das fällt um so mehr auf, als er nicht »durch-arrangiert« ist<sup>1224</sup>, sondern bei der Wiederholung des A-Teiles lediglich das harmonische Grundgerüst samt Melodie als Vokalise zu hören ist (1:05 bis 1:49). Ohne die an dieser Stelle üblichen Improvisationen einzelner Instrumente erscheint dieser Abschnitt geradezu leer.<sup>1225</sup> Dass Kunert und seine Musiker über Grundlagen des Improvisierens verfügen, zeigen die anderen Aufnahmen. Warum also nicht an dieser Stelle? Vielleicht, um dem nur flüchtig Zuhörenden die Identifizierung der zweiten Stimme zu ermöglichen, welche das Volkslied *Du, Du liegst mir am Herzen* zitiert. Auf jeden Fall entspricht die Einbin-

---

1220 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 15.

1221 Interview mit Heinz Kunert vom 13.6.2014, S. 1.

1222 Interview mit Eberhard Bretschneider vom 19.12.2013, S. 9 und 11.

1223 Siehe Kapitel zum TUM-Diskurs.

1224 Wie im »Arrangers-Chorus« der swingenden US-Vorbilder, siehe: Wriggle 2016, S. 80f.

1225 Helmut Gardens, »... oder doch lieber ein Spezialarrangement?«, in: *Das Notenpult*, Juni 1950, S. 304.



dung von traditionellem Liedgut einer kulturpolitischen Forderung der konservativen Kräfte im sozialistischen TUM-Feld.<sup>1226</sup>

»Kontrapunktisch« könnte man den Titel aufgrund der Verschränkung zweier Gesangslinien bezeichnen. Zu gleicher Zeit erklingen der Gesang von Helga Endlich, welcher vom ersten Kuss und der darauf folgenden Liebe berichtet, sowie das eben erwähnte Volksliedzitat, in Terzen von den begleitenden Musikern intoniert (0:18 bis 0:47). Diese Stimmführung wird auch an anderen Stellen der Produktion angewendet.

Was die technische Seite betrifft, scheint der Titel ein wenig nachlässig produziert worden zu sein. Alle Begleitmusiker gingen zwar regelmäßig zu privatem Gesangsunterricht. Trotzdem sind hier Unreinheiten zu hören, vor allem an exponierter Stelle in der Einleitung (0:08). Diese hätten mit einem weiteren Take vielleicht »ausgebügelt« werden können (Cutting war zu dieser Zeit unüblich). Frau Endlich berichtet kritisch über diese Zeit:

»Manche Aufnahmen waren auch nicht so gut, gerade der fünfstimmige Gesang. Ich war ja immer die Oberstimme, und die anderen hingen unten dran. Da haben wir auch hinterher manchmal gesagt, ach, lass es stehen. Also wenn die Männer dann anfangen ein bisschen abzusacken, wenn die Stütze nicht mehr funktionierte, ja heute hört man es. [...] Ach! Nur weil es der Schlussakkord war, machen wir noch mal das ganze Ding? Ach, hat auch keiner gehört. Nein das war schon, das ist auch immer wo ich sage, die wissen heute gar nicht wie gut die es haben! Die gehen ins Studio, der kann eine Stimme filtern, wenn eine Stimme abrutscht, kann der die wieder dort hinziehen wo sie hingehört. Es ging nicht, wir mussten geschlossen einen Fünfersatz vor einer Neumann-Niere singen.«<sup>1227</sup>

Auch im vorher aufgenommenen so genannten Grundband schlichen sich Fehler ein, wie der unreine Klang des Fagotts (hervorgerufen durch Kondenswasser im Instrument) im Solo während einer Modulation (1:39 bis 1:46). Diese Stelle hätte leicht wiederholt werden können, befanden sich doch in der instrumentalen Begleitung keine weiteren technischen Hürden und das Stück war kurz. Den Musikern muss es aufgefallen sein, aber scheinbar war es ihnen nicht wichtig. Auch könnte diese Produktion Kunert, der angeblich am Mischpult immer rege beteiligt war, nicht »am Herzen gelegen« haben. Vielleicht war sie eine reine Auftragsarbeit, unter Zeitdruck produziert. Auf jeden Fall war sie nicht Bestandteil des erhaltenen Live-Repertoires Kunerts.

---

1226 Siehe mein Diskurskapitel.

1227 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 8f.

## *So etwas, so etwas*

Die Komposition *So etwas so etwas* befindet sich dagegen in diesem Repertoire, Kunert hat sie anscheinend auch bei Tanzabenden gespielt. Es handelt sich um eine Eigenkomposition, den Text verfasste ebenfalls Willy Schüller. Den Dresdner hatte Kunert über seinen Freund und Kollegen Helmut Nier kennen gelernt und vertonte bis zu Schüllers frühem Tod mehrere seiner Texte, die auch als Notenausgaben veröffentlicht wurden.<sup>1228</sup> In der Musikzeitschrift *Melodie und Rhythmus* kann man einen lobenden Artikel über Schüller finden, dort wird er 1959 in einer neuen Textdichter-Rubrik vorgestellt. Schüller, laut Artikel von Beruf Fremdsprachen-Methodiker, wird dort als »einer unserer erfolgreichsten Schlagertext-Dichter« beworben. Der Grund dafür seien seine »niveauvollen Text[e]«, aber auch seine politische Einstellung. Auch in diesem Artikel findet sich also die hier schon oft erwähnte Kombination von bildungsbürgerlichem Kulturverständnis und der politischen Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz.<sup>1229</sup> Schüller *fabriziert* eben nicht *am laufenden Band Schablonenhaftes*, er lässt seine Texte »einige Wochen liegen«, um später noch diverse Änderungen an ihnen vorzunehmen. Seine strategische Teilnahme am sozialistischen TUM-Diskurs bekundet er außerdem mit der Aussage, dass

»das Subjektive gerade auf dem Gebiet des Schlagertextes recht seltsame Blüten treibt. Persönlicher Weltschmerz, private Sehnsüchte jeder Art sind doch häufig der Vorwurf für mehr oder weniger begabte Autoren. Es dominiert zuviel die eigene als die gesellschaftliche Sphäre.«<sup>1230</sup>

Im Text von *So etwas, so etwas* ist tatsächlich von »persönlichem Weltschmerz« wenig zu spüren. Stattdessen »dominiert« dort »die gesellschaftliche Sphäre« in Form von bürgerlichem »Anstand«.<sup>1231</sup> Es geht hier um einen Mann, welcher sich in eine Verkäuferin verliebt und ihr Gedichte schreibt. Bevor beide jedoch »zur Sache« kommen dürfen, haben die Eltern noch ein Wörtchen mitzureden. Der konservative Grundgedanke des Textes scheint der Jury im Lektorat noch nicht weit genug gegangen zu sein. In der dem Druck vorangegangenen Rundfunkproduktion mit dem Heinz Kunert Quartett singt nämlich Helga Endlich noch fröhlich vom Kuss, den der Mann der »Allerschönsten« »ohne Frage« einfach

---

1228 Gespräch mit Heinz Kunert vom 17.4.2015.

1229 Siehe dazu das Diskurs-Kapitel.

1230 T.K., »Wir stellen vor: Willy Schüller«, in: *Melodie und Rhythmus*, 12/1959, S. 19.

1231 Siehe den Notendruck von *So etwas, So etwas*, erschienen 1959 beim Harth-Verlag Leipzig (Combo-Serie 11).

gegeben hat.<sup>1232</sup> Diese Zeile wurde in der Notenausgabe dahingehend geändert, dass er jener Frau, »die sein Herz mit Blicken fing, auf der Stelle seinen Ring« gab.<sup>1233</sup>

Heinz Kunert vertonte Schüllers Text als Marsch-Form: die Vortragsbezeichnung lautet, hochkulturell verbrämt, *marcia*. Die triolische Anlage der Begleitung, verteilt auf Bass und Schlaggitarre, lässt den strengen Rhythmus jedoch lässiger erscheinen. Auch in dieser Rundfunkproduktion ist kein Platz für Improvisationen. Die neckische Instrumentation schafft es aber, dem moralisierenden Text eine unbekümmerte Note zu geben. Neben der verstärkten elektrischen Gitarre und ausgedehnten Pfeif-Soli kommt als weiteres Bassinstrument auch ein elektronisches Musikinstrument zum Zuge (0:04 bis 0:23 und 2:05 bis 2:20).<sup>1234</sup> In der Produktion wird ein leichter Hall eingesetzt und die Bässe stark betont. Augenscheinlich war sie für eine Tanzmusiksendung vorgesehen.

### ***Musik liegt in der Luft***

Als letzten Titel möchte ich das Cover von Caterine Valentines Film-Hit *Musik liegt in der Luft* besprechen. Hier ergibt sich die Möglichkeit, die Interpretation des Heinz Kunert Quartetts mit jener des Originals zu vergleichen. Die Produktion des erfolgreichen Autorenduos Heinz Gietz und Kurt Feltz aus dem Jahr 1958 wurde zuerst im Rahmen eines Musikfilmes veröffentlicht, in welchem die Interpretin Valente die Hauptrolle spielt.<sup>1235</sup> Im Film wird die Präsentation des Titels von einer Tanzchoreographie eingerahmt, an der auch Valente teilnimmt. In dieser Filmszene singt sie nur den A-Teil der Komposition.<sup>1236</sup> Erst in der späteren Notenausgabe und Schallplattenproduktion wurde ein dazugehöriger B-Teil veröffentlicht, dieser fungierte sozusagen als Bonus-Track.

Die filmische Originalversion ist mit allen Charakteristika zeitgenössischer jazzaffiner TUM versehen. Die Begleitung Valentines durch eine Tanzkapelle geizt nicht mit scharfem Bläsersound und synkopiertem Drive.<sup>1237</sup> Die Beschränkung der Präsentation des Titels auf den A-Teil (»Musik liegt in der Luft«) scheint dramaturgischen Gründen geschuldet zu

---

1232 Heinz Kunert Quartett, *So etwas, so etwas*, 0:35. Vgl. [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1233 Siehe den Notendruck von *So etwas, So etwas*, erschienen 1959 beim Harth-Verlag Leipzig (Combo-Serie 11), erste Verszeile.

1234 Um welches Instrument es sich hierbei handelt, konnte mir Heinz Kunert nicht mehr genau sagen. Gespräch des Autors mit Heinz Kunert, 9.5.2017.

1235 *Und Abends in die Scala* (Eric Ode, 1958 Central Cinema Company).

1236 Die Szene ist im Netz zu finden unter <http://www.dailymotion.com/video/x3lvwyo> (letzter Abruf am 21.5.2017). Sie dient hier als Analyse-Grundlage.

1237 Aus dem Filmausschnitt wird nicht ersichtlich, um welche Kapelle es sich genau handelt. Es kommen Werner Müller und das RIAS-Tanzorchester sowie die Bigband des Südwestfunks unter Kurt Edelhagen in Betracht. Siehe: [http://www.imdb.com/title/tt0051333/fullcredits?ref\\_=tt\\_cl\\_sm#cast](http://www.imdb.com/title/tt0051333/fullcredits?ref_=tt_cl_sm#cast) (letzter Abruf am 21.5.2017)

sein. Mangel an Spielzeit kann es nicht gewesen sein: Der fehlende B-Teil (»Einmal ist ein Tag«) wird durch mehrere Takte improvisierenden Scat-Gesang Valentés (00:46 bis 01:20) und folgende sequenzierende Wiederholung des A-Teils ersetzt.

Die Veröffentlichung auf einer Schallplatten-Single mit dem Tanzorchester des *Südwestfunks* unter Kurt Edelhagen unterscheidet sich in mehreren Punkten von der Filmversion.<sup>1238</sup> Sie ist in viel langsamerem Tempo gehalten und der Anteil an orchesterlicher Streicherbegleitung deutlich ausgebaut worden. Caterina Valentés Stimme klingt im Gegensatz zur aufgekratzten Filmversion fast wie in Trance, was vielleicht auch besser zum Songtext passt (»und ich spür diesen heimlichen Zauber«, 00:25 ff.). Sie wird außerdem durch Chorgesang und ihr »Echo« begleitet. Die Blechbläser beschränken sich auf Einwürfe und sind *con sordino* dezent im Hintergrund arrangiert. Nur einmal, kurz vor Schluss, dürfen sie für einen Moment aufblühen (02:36 bis 02:46). Für Improvisation ist in dieser Produktion kein Platz. Scheinbar sollte der mehr auf jugendliche Geschmäcker zugeschnittenen Filmversion eine gesetztere Alternative hinzu gesellt werden, welche auch im Airplay traditionellerer Radioformate Erfolg haben würde.

Den Bürgern der DDR dürfte *Musik liegt in der Luft* bekannt gewesen sein, als das Heinz Kunert Quartett eine Cover-Version produzierte. Konsumierte doch eine breite Gesellschaftsschicht jenes Rundfunkformat, in welchem der Valente-Hit beworben wurde.<sup>1239</sup> Caterina Valente war spätestens seit 1954 ein Star in beiden deutschen Staaten. Damals erreichte sie mit dem Porter-Cover *Ganz Paris träumt von der Liebe* den ersten Platz in den westdeutschen Charts.<sup>1240</sup> In Kunerts Repertoirebuch taucht dieser Titel ein Jahr später auf.<sup>1241</sup> Da sich auch die ostdeutsche Produktionsfirma dieser Marktlogik beugen mussten, waren ab 1955 mehrere Valente-Hits beim *VEB Deutsche Schallplatten* erschienen, mit dem *Rundfunkanzorchester Leipzig* unter Kurt Henkels.<sup>1242</sup>

Auch für die Sängerin des Heinz Kunert Quartetts, Helga Endlich, war Caterina Valente ein Vorbild. In ihrer Erinnerung hat sie damals versucht, den Timbre des Weltstars nachzuahmen:

»Nein absolut nicht, so klingen wie jemand wollte ich sowieso nicht. Das wollte ich nicht und das ging einfach nicht. Aber eine gab es für mich, das war die Valente. Die Valente ist so was von viel-

---

1238 Caterina Valente, *Musik liegt in der Luft/Bei Dir ist alles anders* (Polydor 23 591, 1958).

1239 Siehe mein Rundfunkkapitel.

1240 <http://www.chartsurfer.de/artist/caterina-valente/v.html> (zuletzt eingesehen am 24.5.2017).

1241 Siehe sein Repertoire-Buch im Privatbesitz Heinz Kunert, Kopie beim Autor.

1242 Rundfunkanzorchester Leipzig, *Ganz Paris träumt von der Liebe* (AMIGA 1 50 109, 1955), *Dreh dich nicht um nach fremden Schatten* (AMIGA 1 50 118, 1955), *Tipitipitipso* (AMIGA 1 50 146, 1957).

seitig gewesen, da habe ich gedacht: Mann! Das ist auch sowas wie beim Fritze Urban [dem Sänger der Kapelle Heinz Kretzschmar, S.B.], wo ich nicht weiß wie ich das mitgenommen habe. Es gibt einen Titel, da habe ich einen Ton, der klingt wie bei der Valente. Ich weiß nicht wo der herkommt. Das ist so, das nimmt man unbewusst.«<sup>1243</sup>

Dieses Zitat ist eine weiterer Hinweis auf die Sozialisation junger Menschen in der DDR durch internationale Musiktrends und westdeutsche Stars.

Spätestens, als Mitte der 1960er eine erste Lizenz-LP unter dem Label AMIGA erschien, war Caterina Valente im ostdeutschen Musikdiskurs positiv aufgenommen worden.<sup>1244</sup> Heinz P. Hofmann, der Rezensent dieser Platte und namhafter Akteur im sozialistischen TUM-Feld, bestätigt an dieser Stelle denn auch die Harmonie zwischen Valentés Musikschaffen und sozialistischem TUM-Diskurs. Aber auch die dissonanten Missklänge in diesem Verhältnis. Denn allein der Verkaufserfolg ihrer Platten zwang die sozialistische Produktionsfirma zur (vermutlich teuren) Lizenzübernahme, wollte sie nicht noch mehr Konsumenten an die westlichen Medien verlieren. Immerhin basiere Valentés Erfolg nicht nur auf Glück, sondern vor allem auf harter Arbeit, so Hofmann, das nationale Konstrukt der ernsten und tief schürfenden Musikarbeit tradierend.<sup>1245</sup>

Die Coverversion von *Musik liegt in der Luft* durch das Heinz Kunert Quartett ist in dem Tempo der Filmversion gehalten. Es ist anzunehmen, dass der Film auch in ostdeutschen Kinos lief, der Song in dieser Variante dem Publikum also bekannt war. Neben Endlichs Gesang ist vor allem Kunerts Akkordeon mit einer luftigen, swingenden Begleitstimme präsent. Kunert steht mit diesem Klangideal in der Tradition von erfolgreichen Tanzmusikern der 1930er und 1940er Jahre, wie Heinz Munsonius oder Albert Vossen, Kunerts Vorbild.<sup>1246</sup> Im Gegensatz zu diesen lässt Kunert in seinen Produktionen Platz für Improvisationen, wie auch in diesem Cover (01:08 bis 01:28).

Auch wenn die Coverversion den Aufbau und das Arrangement des Originals bis in Details hinein übernimmt<sup>1247</sup>, ist das Konzept der Produktion doch ein anderes. In der bei *Polydor* produzierten westdeutschen Variante liegt die Betonung auf dem Wort »Zauber« des Liedtextes. Die schon oben erwähnte trance-ähnliche Interpretation Valentés wird noch durch das Arrangement verstärkt, in welchem Textpassagen mit einem sphärischen Chor

---

1243 Interview mit Helga Endlich, 2.12.2014, S. 12.

1244 *Bon Jour Kathrin. Caterina Valente präsentiert ihre großen Erfolge* (AMIGA 8 50 035, 1965).

1245 Siehe dazu Diskurs-Kapitel.

1246 Interview mit Heinz Kunert vom 21.10.2013, S. 18.

1247 Beispielsweise die Bassbegleitung (ab 00:10 im Original und 00:07 im Cover) oder die Imitation der Saxophoneinwürfe durch den Gruppengesang bei Kunert (ab 01:08 bzw. 00:49), sowie ein harmonischer Übergang in der Posaune als Gitarrenversion (ab 02:47 bzw. 01:45).

hinterlegt werden, der scheinbar durch ein elektronisches Instrument (vielleicht ein Theremin) verstärkt wird (»wenn du durch meine Träume gehst«, 02:02 bis 02:10). Die dadurch erzeugte erhabene Stimmung wird noch durch Modifikationen des Gesangs verstärkt, etwa wenn Valente bei der Textstelle »und ein Lied klingt in mir« ihre Stimme leicht wegbrechen und erzittern lässt (02:15).

Helga Endlich dagegen singt das Stück unbekümmert und keck ein. Natürlich verhindert auch das schnellere Tempo eine romantische Interpretation. Dazu kommt, dass die Coverversion mit viel geringeren Produktionsmitteln auskommen muss. Aus diesem Grund setzt sie auf Swing und Gruppengesang statt auf großes Orchester mit Chorbegleitung. Wie bei *In einer Sommernacht* fällt die nachlässige Behandlung der Gesangsinterpretation auf: Der Backgroundchor, bestehend aus den Begleitmusikern, fällt in der Stimmhöhe leicht ab, wenn er die Einwürfe der Saxophongruppe des Originals imitiert (»Dabdadudah«, 00:54 bis 01:02). Ob der oben zitierte Pragmatismus der Musiker der Grund für diese Nachlässigkeit war, oder fehlende Produktionszeit, lässt sich im Nachhinein nur schwer eruieren. Auf jeden Fall könnte die geringere musikalische Qualität der »Popularisierung« dieser Coverversion im Wege gestanden haben. Auch, warum sich kein größeres Rundfunkorchester der DDR dieses Titels annahm, zumindest im hier besprochenen Zeitraum und im Blickfeld des Autors, muss Spekulation bleiben.

Diese Coverversion ist ein gutes Beispiel für die Stilistik und die ästhetischen Strategien des Heinz Kunert Quartetts. Tanzbarkeit und Eingängigkeit waren wichtiger als hochkulturelle Ambitionen.<sup>1248</sup> Man kann Endlichs Gesang in dieser Hinsicht als Emanzipation von konservativen Standards interpretieren. Auch wenn es so etwas wie einen »klassischen Gesangsstil« wahrscheinlich nicht gibt, so ist dieses Begriffspaar jedoch immer wieder dazu benutzt worden, ein Gesangsideal von populären Gesangsstilen abzugrenzen, wie Tilo Hähnel resümiert.<sup>1249</sup> Und viele Sängerinnen und Sänger im deutschen TUM-Feld der 1950er Jahre orientierten sich tatsächlich an diesem Ideal. Belcanto-Anleihen und an großen Bühnen erprobte Aussprache herrschten vor Intimität und Nuancen-Reichtum. Auch Caterina Valente nutzt diese Techniken, wenn sie Vokale in die Länge zieht, anders ausspricht oder das R rollt (»vergießt«, »mirr«, »Möllodie«, »Muhsik«). Helga Endlich als Amateur ohne klassische Ausbildung kann in dieser Hinsicht mehr Frische und »Authenti-

---

1248 Unter den erhaltenen Rundfunkproduktionen des *Heinz Kunert Quartetts* dieser Jahre befinden sich nur wenige langsame Titel. Siehe Verzeichnis der Musikproduktionen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1249 Tilo Hähnel, »Was ist populärer Gesang? Zur Terminologie vokaler Gestaltungsmittel in populärer Musik«, in: Ders., Martin Pfeleiderer, Katrin Horn, Christian Bielefeldt (Hg.), *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900 – 1960*, Bielefeld 2015, S. 72.

zität« für sich verbuchen und wirft in ihrer Ästhetik ein Licht auf die kommenden Jahre und den Boom der »Laienkapellen« respektive Beat-Bands.

### 5.3. Das republikweite Vorbild jazzaffiner TUM: Die Dresdner Tanzsinfoniker

Die *Dresdner Tanzsinfoniker* (DTS) waren eine wichtige Konstante im TUM- und »Jazz«-Leben der Stadt Dresden und sind m.E. ein gutes Beispiel für die gelungene Integration neuer musikalischer Tendenzen im sozialistischen Musikfeld.<sup>1250</sup> Deshalb möchte ich sie an dieser Stelle als Akteure vorstellen, die es geschafft haben, kulturpolitische Strategien zu entwickeln, welche es ihnen erlaubten, ihre distinktive Mitarbeit am TUM- und »Jazz«-Kanon trotz dominanter städtischer und staatlicher Kulturpolitik weiterzuführen.

Die DTS wurden 1946 von Johannes Drechsler (1923-1992) als *Joe Dixies Dresdner Tanzsinfoniker* gegründet und spezialisierten sich schnell auf »gehobene Tanzmusik [...] mit Jazzeinschlag und interessanter Instrumentation«. Diese Bigband soll aus 20 Musikern bestanden haben, mit vier solistischen Streichern. Günter Hörig nennt für diese Besetzung und den Musizierstil Vorbilder aus der Nazizeit (wie das *Orchester Willy Stech* oder das *Deutsche Tanz- und Unterhaltungsorchester*)<sup>1251</sup>, es könnten aber auch schon Vorbilder aus den 1920ern gewesen sein, die Drechsler inspiriert haben. Zum Beispiel das extrem erfolgreiche US-amerikanische Orchester von Paul Whiteman (1890-1967), welches die deutsche TUM der Weimarer Zeit stark beeinflusst hatte und auch in der frühen DDR noch oft als Vorzeigebispiel für gute Tanzmusik zitiert wurde. Typisch für Whiteman war der konzertante Stil und die einem klassischen Orchester ähnelnde Besetzung, sowie seine Intentionen, jazzaffine TUM als Konzertmusik zu etablieren (mit dementsprechend großen Abstrichen vom improvisierenden Original). Konservativen Kritikern erschien diese gehobene Unterhaltungsmusik als willkommene »Abkehr von der Radaumusik und Disziplinlosigkeit« der originären TUM.<sup>1252</sup>

Mit seinem sinfonischen TUM-Konzept konnte sich Drechsler in unsicheren Zeiten (zwischen zwei Diktaturen) sicher sein, keine bürgerliche Kritik zu provozieren. Ebenso

---

1250 Es gibt, soweit ich sehen kann, kaum Sekundärliteratur über die Musik dieser Band, bis auf einzelne Zeitungsartikel, Fernsehinterviews und Fanberichte (beispielsweise innerhalb von Publikationen über das Dresdner Dixielandfestival). In der musikwissenschaftlichen Literatur erschien nur ein Beitrag innerhalb einer umfassenden Untersuchung über die Musikgeschichte Dresdens zwischen 1933 und 1966. Er stammt von Günter Hörig, dem langjährigen Leiter der DTS und ist (wie fast alle Literatur über dieses Genre) eher anekdotenhaft als analytisch konzipiert. Siehe Hörig 2002.

1251 Hörig 2002, S. 251.

1252 Schröder 1990, S. 296.

setzte er auf den Dixieland, welcher in kleineren Formationen der Band gepflegt wurde (ein Konzept, das Hörig später übernahm), auch in der Verbindung mit Lyrikabenden, wie beispielsweise 1949 unter dem Titel *Dunkle Sinfonie*. Die Abnahmenotiz der Generalprobe für diese Konzertreihe bezeugt die Anerkennung der Stadtverwaltung: »[...] Die Musik – dezent, sauber – servierte Dixie – um mit den Fachleuten zu sprechen, er spielte Ever-Greens«. <sup>1253</sup> Der Dixieland-Stil galt seit den ersten europäischen »Jazz«-Büchern aus den 1920ern als ursprüngliche, noch nicht kommerzialisierte »Volksmusik« der Afro-Amerikaner <sup>1254</sup> und wurde, ähnlich wie der Blues, nach 1945 als originärer Ausdruck des unterdrückten »Negerproletariats« interpretiert. <sup>1255</sup> Die Verbindung mit und Untermalung von Lyriklesungen ist ein weiteres Kennzeichen für die hochkulturelle Vereinnahmung bestimmter Stilarten des »Jazz« schon zu diesem Zeitpunkt. Auch nach der Flucht Drechslers beteiligten sich die DTS weiterhin an dieser Veranstaltungsreihe, die 1951 vom *Deutschen Veranstaltungsdienst (DVD)* verantwortet wurde. Das Programm war scheinbar von einem Mitglied der DTS, dem Schlagzeuger Siegfried Ludwig, konzipiert worden und beinhaltete neben Rezitationen »schwarzer« Lyrik durch Mitglieder des *Staatsschauspiels Dresden* Klassiker des Dixieland-Repertoires wie den *St-Louis-Blues* oder den *12th-Street-Rag*, aber auch »Jazz«-Standards wie *Solitude* oder *Creole Love Call* von Duke Ellington. Im dazugehörigen Programmheft (»Zur Information für die Kulturfunktionäre«) finden sich weitere Hinweise auf die hochkulturelle Konzeption der Veranstaltung, beispielsweise wenn darum gebeten wird, »während der Darbietung nicht zu applaudieren«. Diese Bitte kann aber auch als Vorsichtsmaßnahme interpretiert werden, eventuellen Kritikern dieser für US-amerikanische »Jazz«-Konzerte üblichen Respektbekundungen den Wind aus den Segeln zu nehmen. Ebenfalls als Rücksicht auf die politischen Verhältnisse, aber auch im Einklang mit der gesamtdeutschen Entwicklung, versuchten die Organisatoren, den »authentischen« »Jazz« von späteren »kommerziellen« Stilarten (wie dem Swing) sowie der aktuellen Tanzmusik abzugrenzen:

»Die musikalische Untermalung dieses Programms besteht nicht aus ›Schlagern‹ – die fälschlicherweise oft als Jazz bezeichnet werden –, sondern aus volksliedhaften Songs, Blues und Ragtimes, denen die aus der Gemeinschaft ausgestoßenen Neger ihre Sehnsüchte, ihren Willen zum Kampf gegen Rassenhaß und Ausbeutung, aber auch ihre optimistische Zuversicht auf ein besseres Leben

---

1253 RdS, Dez. VB (Ziegenbalg), »Abnahme Deutsche Volksbühne-Apollo, ›Dunkle Sinfonie‹, Negerlyrik, Negerjazz, Generalprobe am 28.5.1949«, 2.6.49, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Dez. VB (4.1.13), Sign. 169, Bl. 219.

1254 Schröder 1990, S. 340.

1255 Rauhut 2016, S. 43.



anvertrauen. [...] Aus diesem reinen Quell der Negermusik schöpft dieses Programm, indem es sich in der dichterischen wie in der musikalischen Aussage bewußt gegen die amerikanische Kulturbarbarei wendet, die aus jeder Musik eine kommerzielle Angelegenheit macht, in der das investierte Kapital seine Zinsen tragen muß.«<sup>1256</sup>

Als »Zäsur« im Dresdner Musikleben beschreibt der Nachfolger des Kapellenleiters Drechsler, Günter Hörig, dessen Flucht (»aus privaten Gründen«, vielleicht auch wegen Steuerschulden<sup>1257</sup>). Ebenso das Verbot der Tanzkapelle von Heinz Kretzschmar, in dem Hörig seit 1948 das Klavier spielte.<sup>1258</sup> Als Kretzschmar daraufhin mit seinen Kollegen die DDR verließ, wurden die Behörden vorsichtiger (so Hörig), um nicht noch weitere gute Bands aus der Stadt zu vertreiben: »Sehr wahrscheinlich wurde auf diese Weise den *Dresdner Tanzsinfonikern* ein gleiches Schicksal erspart, denn sie standen auf jeden Fall als nächste auf der schwarzen Liste und mußten (wenn auch ohne Spielverbot) in der Folge viel an Gängelung und Bevormundungen einstecken«, so Hörig. Diesen Befund schwächt er aber ab, wenn er im Verlauf der 1950er Jahre eine Abnahme des »Beschluss[es] durch die öffentliche Kulturpolitik« konstatiert.<sup>1259</sup> Tatsächlich beginnt ab dieser Zeit die beispiellose Karriere der DTS in Dresden und DDR-weit. Dabei spielt der von ihnen favorisierte Klang und Konzertstil eine entscheidende Rolle. In den Akten des *Sächsischen Staatsarchivs Dresden* und des *Dresdner Stadtarchivs*, die sich mit der Kultur und der Jugend beschäftigen, habe ich (soweit ich sehen kann), keine negativen Einschätzungen über die DTS gefunden. Stattdessen ist die Etablierung dieser Kapelle und ihrer Musiker im Dresdner Musikfeld gut dokumentiert.<sup>1260</sup>

Die hinter allen kulturpolitischen Lenkungsversuchen stehende Forderung nach einer genuin sozialistischen Tanzmusik forderte von den Kapellen die Vermeidung westdeutsch und amerikanisch beeinflusster TUM. Stattdessen wurden sie angehalten, eigene Kompositionen zu schaffen, die sich dem Ideal »volkstümlicher« und »nationalbewusster« Musik annähern sollten. Dass den DTS der Spagat zwischen diesen hehren Anforderungen und ihrem eigenen »jazzigen« Musikideal schon sehr früh gelungen ist, dokumentiert ihre Teilnahme an den *Dresdner Musiktagen* 1953. Dieses Festival wurde seit 1948 von der Dresd-

---

1256 Nachlass Ludwig S. 11.

1257 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 26. Vgl. aber auch die Anschuldigungen wegen angeblicher Steuervergehen als »Zersetzung«-Strategie durch das spätere MfS in anderen Fällen, siehe: Joachim Walther, *Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin 1996.

1258 Hörig 2002, S. 252.

1259 Hörig 2002, S. 253.

1260 Für Archivkonventionen der 1950er und im Verhältnis zu Daten über andere Kapellen, vgl. mein QuellenKapitel.

ner Stadtverwaltung organisiert und beinhaltete bis zu diesem Zeitpunkt noch keine TUM. In den Akten ist ein Protokoll von einer der obligatorischen Abnahmeprüfungen (durch die Bezirksverwaltung, Abteilung Musik) erhalten geblieben, zwar für ein anderes Konzert, aber im Hinblick auf das spätere Engagement bei den *Dresdner Musiktagen* von Bedeutung.<sup>1261</sup> Der Zeitpunkt dieser Prüfung (der 19. Juli 1952) könnte auch eine geplante Einbindung der DTS schon zu den Musiktagen 1952 (im Oktober) nahelegen. Es wird aber in den Akten noch eine für den 17. Februar 1953 geplante Besprechung zwischen den Musikern und der *Staatlichen Kommission für Kunstangelegenheiten* in Berlin erwähnt.<sup>1262</sup> Deshalb interpretiere ich den ganzen Vorgang als sorgfältig vorbereitete und von den Verantwortlichen nach allen Seiten hin politisch abgesicherte Einbindung von jazzaffiner TUM in ein größeres regionales Musikfest.

Wichtig für das Thema dieser Arbeit ist diese Veranstaltung insofern, als eine staatliche Institution als Promoter fungierte und somit die musikpolitische Strategie dieser Behörde erhellen kann. Aber auch der Umstand, dass ein zuerst konzipiertes Programm zugunsten einer späteren Version abgelehnt wurde, kann Rückschlüsse auf Bedingungen zulassen, unter denen die Ausübung jazzaffiner TUM in Dresden möglich war. Beidem möchte ich im Folgenden nachgehen.

Das von der Prüfungskommission abgelehnte Programm war wiederum vom DVD (also der staatlichen Konzertagentur) organisiert worden.<sup>1263</sup> Das Programmheft der für den 19. Juli 1952 geplanten Veranstaltung trug den Titel *Die Dresdner Tanzsinfoniker konzertieren* und beinhaltet eine Einführung in den »Jazz« von Konrad Ulrich Richert, die neben der schon etablierten Unterscheidung zwischen »authentischem« und »kommerziellen« »Jazz« auch den »konzertanten« »Jazz« Paul Whitemans abhandelt. Interessanterweise (aber im Rahmen dieser Arbeit nicht erstaunlich) findet sich im gedruckten Programm kein einziger »Jazz«-Titel (aus heutigem Verständnis), sondern ausschließlich ältere und aktuelle Schlager (sowie ein *Klarinettenkonzert* von Arthur Schur), darunter nur eine Eigenkomposition, mithin vorwiegend »Westtitel«.<sup>1264</sup> Es handelt sich also hierbei um ein Paradebei-

1261 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Gottfried, »Bericht über die Abnahme-Vorstellung der Dresdner Tanzsinfoniker vom 19.7.52«, 22.7.52, in: SächsHstA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2578, Bl. 1.

1262 Stakuko Berlin, HA Darstellende Kunst und Musik (Jacob) an RdB, Abteilung Kunst, »Dresdner Tanzsinfoniker«, 10.2.53, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

1263 Nachlass Ludwig, S. 13f.

1264 Das Programm beinhaltete: Eric [Erich] Plessow, *Serenade in Blau [Serenade in Blue]*, Ernst Fischer, *Humoreske*, Arthur Schur, *Klarinettenkonzert*, Theo Mackeben, *Wer bist du den ich liebe*, Emil Palm, *Regentropfen*, o.A., *Schwarzer Samt*, Wolfgang Meyer, *Kubanischer Tanz*, *Melodienfolge aus dem Tonfilm Wir machen Musik*, Paul Lekytle [Poul Henning Sørensen], *Blutrote [Glutrote] Rosen*, Felix Bartha, *Brillensong*, siehe Nachlass Ludwig, S. 13f. Gottfried dazu: »Einige auf dem Programm befindliche Stücke wurden überhaupt nicht dargeboten mit der Begründung, sie wären noch nicht genügend durchgearbeitet«.

spiel jazzaffiner TUM, das heißt einer TUM, die in jazzaffine Arrangements eingekleidet, und höchstwahrscheinlich mit swingendem Gestus, also nicht »zickig« vorgetragen wurde.<sup>1265</sup> Der Verantwortliche dieser »Abnahme-Vorstellung«, der Abteilungsleiter für Musik in der sächsischen *Stakuko* (Karl Gottfried), bemängelte am Programm, dass zwar die »Musik technisch gut«, aber auch manchmal »formalistisch« ausgeführt werde, außerdem moniert er »Anklänge an sogenannte heiße Musik«.<sup>1266</sup> Hörig und Friwi Sternberg<sup>1267</sup> erinnern sich zwar nicht an Gottfried, aber an eine in dieser Abnahmevorstellung stattgefundene Kritik an den Trompeten-Dämpfern.<sup>1268</sup> Vielleicht war damit die »formalistische« Ausführung der »heißen Musik« gemeint, als allgemeine Kritik an jazziger Instrumentation existierte sie ja schon seit den 1930er Jahren.<sup>1269</sup> In Sternbergs Erinnerung versuchte Hörig, diese Kritik mit dem Hinweis auf das Vorkommen der gedämpften Trompete in vielen Werken klassischer Musik, unter anderem auch bei Maurice Ravel, zu entkräften.<sup>1270</sup>

Die Bearbeitungen der Stücke von Palm und Lekytiés fand Gottfried nicht gut, der *Humoreske* von Ernst Fischer und dem *Bolero* von Werner Hartmann (dieser Titel erschien nicht im Programmheft) bescheinigte er wiederum »sehr gute Ansätze«.<sup>1271</sup> Abschließend bezeichnete Gottfried Günter Hörig als »junge[n] Künstler, der uns in Bezug auf gute Unterhaltungsmusik [noch] viel zu sagen haben wird«. Da Gottfried außerdem nach einer Kapellenleitertagung im November desselben Jahres der Bezirksverwaltung vorschlug, Aufträge an die DTS für neue TUM zu vergeben (da »Wettbewerbe meist nicht erfolgreich« seien)<sup>1272</sup>, gehe ich davon aus, dass er die treibende Kraft gewesen ist, die dafür sorgte, dass die DTS anlässlich der *Dresdner Musiktage* 1953 engagiert wurden. Auch die Idee, Konzerte als »Beispielabende« zu realisieren, in denen bestimmte Stücke für das Publikum wiederholt wurden, stammt von ihm.<sup>1273</sup>

1265 Siehe dazu Kapitel zu jazzaffiner TUM-Definition.

1266 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Gottfried, »Bericht über die Abnahme-Vorstellung der Dresdner Tanzsinfoniker vom 19.7.52«, 22.7.52, in: SächsHstA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2578, Bl. 1.

1267 Friedrich Wilhelm Sternberg (1931-2018), langjähriger Klarinettist und Saxofonist der DTS.

1268 Hörig 2002, S. 253, Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 37f.

1269 Siehe Kapitel Diskursgeschichte.

1270 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 37.

1271 MfV, Abt. Kunst und Literatur, Gottfried, »Bericht über die Abnahme-Vorstellung der Dresdner Tanzsinfoniker vom 19.7.52«, 22.7.52, in: SächsHstA Dresden, LRS, MfV (11401), Sign. 2578, Bl. 1.

1272 RdB Dresden, »Beschlufsprotokoll über die 4. Sitzung der ständigen Kommission für kulturelle Massensarbeit beim Bezirkstag Dresden am 20.11.1952, 14 Uhr«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 272, Bl. 29.

1273 Konzertdirektion Knoblauch (Kn) an RdS, Abt. Kultur (Tränkner), »Betr.: Dresdner Musiktage«, 16.2.55: »Um die Angelegenheit vorwärts zu treiben, vereinbarte ich mit Herrn Gottfried vom Rat des Bezirkes Dresden und mit Herrn Kapellmeister Hörig eine Besprechung am vergangenen Sonntag. Für den verhin-derten Herrn Hörig nahm Herr Hartmann (Orchestermittglied) an der Besprechung teil. Die wesentlichen Punkte waren: Titel: Melodie und Rhythmus, Aufführungsraum: nur Hygienemuseum, Tag, Vortragsfolge: Diese kann erst in 4-6 Wochen entwickelt werden und soll gewiß erst Herrn Gottfried als Vater der Idee (Beispielabend mit eventuell anschließender Diskussion) vorgelegt werden.«,

So wurde ein weiteres Konzert der DTS für den 13. Dezember 1952 genehmigt, in dem nur noch der Plessow- und Fischer-Titel des vorigen Programms enthalten waren. Statt der dort dominierenden Westtitel fanden sich hier vor allem Stücke aus eigener Produktion, nebst zweier Importe aus den »Volksdemokratien«.<sup>1274</sup> An das Konzert anschließend wurden die von den DTS komponierten Titel wiederholt, »um unseren Besuchern durch zweimaliges Hören das Urteil zu erleichtern [...], auf welches wir besonderen Wert [legen]. Verwenden Sie bitte den Ihnen ausgehändigten Vordruck.«<sup>1275</sup> Scheinbar sollte anhand dieses Konzertes eine Besucherumfrage bestätigen, dass die DTS eine geeignete Formation für die Proklamierung »fortschrittlicher« TUM sei. Außerdem wurde dieses Mal auf eine Einführung in die »Jazz«-Geschichte verzichtet, dafür aber das Engagement der DTS hervorgehoben. Das Vorwort verfasste ein weiterer »Jazz«-Enthusiast Dresdens, Gottfried Schmiedel<sup>1276</sup> (wiederum habe ich alle relevanten Stellen hervorgehoben, die m.E. Hinweise auf eine diskursive Etablierung des »Jazz« als Hochkultur hinweisen):

»Mit diesen Neuschöpfungen bekennen sich die jungen Komponisten zur *Melodie*, die ja die Grundlage einer jeden Musik darstellen muß. Aus der schönen Melodie heraus müssen sich Harmonie, Rhythmus und Arrangement (Orchestereinrichtung) organisch entwickeln, um schließlich eine neue *schöpferische Einheit* zu bilden. Vor allem im Arrangement der Unterhaltungsmusik vergangener Jahrzehnte zeigten sich in immer stärkerem Maße *Schematismus, erstarrte Routine und übersteigerte Artistik*. Hier können durch enge Verbindungen zur Tanz- und Unterhaltungsmusik der Sowjetunion und der volksdemokratischen Länder neue fruchtbare und entwicklungsfähige Ansatzpunkte geschaffen werden. Aber auch die Volksmusik der nordamerikanischen Neger, von der unsere Komponisten manches lernen können, darf nicht vergessen werden. [Zitat aus Meyer, *Zeitgeschehen*, in der bestimmte Eigenschaften des »Ur-Jazz« als inspirierend anerkannt werden, S.B.] In ihren neuen Werken haben die »Dresdner Tanzsinfoniker« versucht, diese Elemente in persönlicher, uns gemäßer Art zu verarbeiten. Von großer Bedeutung ist die bewußte Verwendung der Streichinstrumente, aber auch die klare *kammermusikalische* Form und die kleine *Orchesterbesetzung*, die

---

in: SächsHStA Dresden, RdB (11430), Sign. 6654, o.P.

1274 Nachlass Ludwig S. 15f. Das Programm beinhaltete laut Programmheft: Werner Hartmann, *Tarantella*, Alois Jindra, *Isem Tuuj*, Rudolf Wagner-Régeny, *Liebeslied*, Wolfgang Meyer, *Kubanischer Tanz*, W. Ssolowjew-Ssedoj, *Tatjana*, Günther Karpa, *Kleine Begebenheit*, Franz Grothe, *Verliebt*, Curt Hasenpflug, *Pastell*, Frank Fux, *Ich bin verliebt in deine Augen*, Walter Hartmann, *Im Kerzenschimmer*, Jean René, *Das erste Stelldichein*, Werner Hartmann, *Bolero*.

1275 Nachlass Ludwig, S. 15.

1276 Gottfried Schmiedel (1920-1987) hatte am Dresdner Konservatorium Kapellmeister studiert, bevor er als Lehrer unter anderem an der Kreuzschule arbeitete. Am bekanntesten wurde er in Dresden aber durch seine Kritiken zu Jazz- und Rockveranstaltungen im *Sächsischen Tageblatt* und der *Union* bzw. durch zahlreiche Vorträge zu diesen Musiken ab 1958. Siehe: Andreas Körner, »Pionier der Konzertsage und Kritiker mit Prinzipien«, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 13.10.2000 (Nr. 239), S. 13 und Schmiedel an Karl Laux, 11.6.58, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Sign. Mscr.Dresd.x20, Bl. 125.

auf eine *schwülstige, verwirrende Instrumentation* von vornherein verzichtet, tragen wesentlich dazu bei, zu einer neuen musikalischen Aussage zu gelangen, die Eigenart, Einfachheit und Schönheit in sich vereint.«<sup>1277</sup>

Auch eine auf das Konzert folgende Kritik Schmiedels in der parteinahen *Sächsischen Zeitung* stellt den Verdienst der DTS als Garanten guter sozialistischer TUM heraus:

»Aus den Reihen der Dresdner Tanzsinfoniker fanden sich unlängst eine Anzahl junger Musikanten, die diesem wichtigen Problem zu Leibe rückten und neue Stücke schrieben. Die Titel *Tarantella*, *Bolero*, *Tänzerische Suite* und *Kubanischer Tanz* zeigen, wie die Komponisten vor allem auf den Volkstanz zurückgreifen, um aus den Elementen dieser gesunden Musik nicht nur Anregungen, sondern zugleich musikalisches Material zur eigenen *schöpferischen* Arbeit zu gewinnen. Dieses Bemühen gelang vollauf. [...] Die Wiedergabe durch die Dresdner Tanzsinfoniker unter Leitung ihres *begabten Dirigenten* Günter Hörig war hervorragend gut. Es gab *kein einseitiges Verdrängen* der Bläser, der Streicher oder des Schlagwerkes. Die Dresdner Tanzsinfoniker arbeiteten mit *Verantwortungsbewußtsein und peinlicher Genauigkeit*. Wer weiß von den Hörern, welche Mühe die ›leichte Muße‹ erfordert? Wir hoffen, daß diese wertvolle Arbeit recht bald belohnt wird; belohnt durch die weitere Förderung durch die Staatliche Kunstkommission, die durch Herrn Gottfried in dankenswerter Weise Aufträge an die jungen Komponisten verteilte, durch eine feste Verankerung im Veranstaltungsdienst und nicht zuletzt durch eine gebührende Beachtung in der Öffentlichkeit. Vor allem der Rundfunk, der diese neuen Werke in erster Linie braucht, sollte sich für dies jungen Dresdner Musiker interessieren.«<sup>1278</sup>

Nachdem ein Treffen zur Begutachtung der DTS in der Berliner Zentrale der *Stakuko* erfolgt war<sup>1279</sup>, und scheinbar weitere Kompositionsaufträge an die DTS vergeben wurden, schien eine störungsfreie Teilnahme an den *Dresdner Musiktagen* gegeben. Das dortige Programm des DTS-Konzerts – dieses fand am 29.10.1953 statt – gliederte sich in zwei Teile: im ersten Teil »konzertante Unterhaltungsmusik«, im zweiten »konzertante Tanzmusik«.<sup>1280</sup>

1277 Gottfried Schmiedel, »Zur Einführung«, in: *Programmheft Konzert der Dresdner Tanzsinfoniker mit tänzerischer Musik*, DGKD 1952, o.P.

1278 Gottfried Schmiedel, »Dresdner Tanzsinfoniker auf dem richtigen Weg. Wertvolle praktische Beiträge zu dem Thema: ›Neue deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik‹«, in: *Sächsische Zeitung*, 13./14.12.1952, o.P., Hervorhebungen von mir, S.B.

1279 Stakuko Berlin, HA Darstellende Kunst und Musik (Jacob) an RdB, Abteilung Kunst, »Dresdner Tanzsinfoniker«, 10.2.53, in: *SächsHStA Dresden*, RdB Dresden (11430), Sign. 6647, o.P.

1280 Laut Produktionsplan des Berliner Rundfunks, der dieses Konzert aufnahm, bestand das Programm aus folgenden Titeln: Erster Teil: *Konzertantes Vorspiel* (Hörig), *Tatjana* (Solowjew-Sedoj), *Kleine Begebenheit* (Karpa), *Liebeslied für Saxophon und Harfe* (Wagner-Régeny), *Tänzerische Skizze* (Hartmann), *Ein Regentag* (Baumgärtel), *Musik für Saxophonquartett und Harfe* (Hörig), *Tarantella* (Hartmann), *Bolero* (Hartmann). Zweiter Teil: *Ich glaub nicht daß du mir kannst verzeihen* (Holek), *Weißt du noch die Zeit mit dir* (Holek), *Im Kerzenschimmer* (Hartmann), *Alle vierzehn Tage nur* (Walter

Das Wort »konzertant« könnte nahelegen, dass das Tanzen der Zuhörer nicht erwünscht war, auf jeden Fall gibt es der Veranstaltung einen hochkulturellen Touch. Bei der Durchsicht der gespielten Stücke fällt auf, dass fast alle von Mitgliedern der DTS geschrieben und arrangiert worden waren. In dieser Hinsicht kommt das Programm der Forderung nach »neuer sozialistischer Tanzmusik« entgegen, zumindest was die Herkunft der Komponisten betrifft. Die übrigen Stücke (von Wagner-Régeny, Ssolofjew-Ssedoj und Wehding) stammten ebenfalls von DDR-Komponisten beziehungsweise aus den »Volksdemokratien«. Die Titel des »Unterhaltungsmusik«-Teils lehnen sich an ihre Vorbilder aus der E-Musik-Sparte an, wie die *Musik für Saxophonquartett und Harfe in zwei Sätzen* oder der schon im oben genannten Konzert aufgeführte *Bolero*. Im zweiten (Tanz-)Teil des Konzerts wurden ebenso neue Eigenkompositionen gespielt, Sängerin war die Solistin des *Leipziger Rundfunk-tanzorchesters*, Irma Baltuttis. Gespielt haben die Musiker laut Günter Hörig in »einer verstärkten Besetzung mit Streichergruppe und Harfe«<sup>1281</sup>, vermutlich um den Blechbläserklang etwas abzdämpfen. Die Grundbesetzung der DTS für dieses Konzert bestand aus drei Trompeten, vier Saxophonen, Klavier, Gitarre, Bass und Schlagzeug, für den »originalen« Bigband-Sound fehlten also einige Instrumente.<sup>1282</sup> Trotzdem dürften die Interpretationen von US-amerikanischer Stilistik und Improvisationen geprägt gewesen sein, das legt die weiter unten zitierte Berliner Reaktion auf die Rundfunksendung des Konzertes nahe.

Mit der erfolgreichen Teilnahme an einem überregional ausstrahlenden Musikfest gelang es den DTS, den Spagat zwischen den Anforderungen der Kulturpolitik und des Musikmarktes zu meistern. Zumindest, was die lokalen staatlichen Instanzen betrifft. Dem *Berliner Rundfunk* hat die Aufnahme und Sendung dieses Konzerts womöglich Ärger eingebracht: Im Nachlass des Schlagzeugers Siegfried Ludwig existiert ein Schreiben des *Staatlichen Rundfunkkomitees*, welches eben dies andeutet. Scheinbar führten die in Berlin bemängelten »amerikanisch beeinflussten Darbietungen« zur Löschung der Aufnahme, nachdem sie nur ein Mal gesendet worden war.<sup>1283</sup>

---

Fraun), *Zärtliche Serenade* (Karpa), *Weißt du es noch* (Wehding), *Kubanischer Tanz Nr. 1* (Meyer), *Am Abend* (Hörig), *Ein kleines Märchen* (Hartmann), *Gib mir schnell noch einen Kuß* (Holek), *Laßt uns fröhlich sein* (Karpa). Siehe: »Berliner Rundfunk, HA Musik, Musikproduktionsplanung und Aufträge 1953«, in: *DRA, HA Musik, Musikarchiv (vorläufig), Karton 3, Musikproduktionsplanung und Aufträge 1953*, o.P.

1281 Hörig 2002, S. 253.

1282 »Berliner Rundfunk, HA Musik, Musikproduktionsplanung und Aufträge 1953«, in: *DRA, HA Musik, Musikarchiv (vorläufig), Karton 3, Musikproduktionsplanung und Aufträge 1953*, o.P.

1283 »Produktionsauftrag Musik, Konzert der Dresdner Tanzsinfoniker in Dresden, Löschung des Mitschnitts am 8.11.54«, in: *DRA, HA Musik, Musikarchiv, Hefter 11, Neue Protokolle MZ 1601-2300 (1953/54)*, o.P. Siehe auch: Staatliches Rundfunk-Komitee, Hörerwünsche Musik (Gantow) an Konrad Buße, Dresden (26.4.54), in: *Nachlass Siegfried Ludwig*, o.P.

Auf jeden Fall ist von einer beginnenden Förderung der DTS durch die Stadt und den Rat des Bezirkes Dresden ab 1952 auszugehen – ein weiteres Beispiel für Wickes These vom »informellen Systemzusammenhang«. Dass auch die Benennung Hörigs zum Leiter dieser Kapelle (1953) von dieser Seite angeregt wurde, ist möglich. Es folgten im gleichen Jahr Rundfunkaufnahmen im *Sender Dresden*, ein Engagement als Begleitgruppe der (ebenfalls geförderten) kabarettistischen Musikgruppe *Die 4 Brummers*, sowie spätere Live-Fernsehsendungen in Berlin und die Produktion von Filmmusik zu Dokumentar- und Trickfilmen der DEFA, alles für die »Popularisierung des Tanzsinfoniker-Stils«. <sup>1284</sup> Einen Hauptteil der Musik der DTS machte in den Folgejahren noch immer vom Swing beeinflusste Tanzmusik aus, in kleineren Besetzungen spielten sie aber auch Dixieland und Modern Jazz. <sup>1285</sup> Neben den Tanzmusikengagements (ohne die der Unterhalt der Kapelle nicht möglich gewesen wäre) bekamen die DTS ab 1956 auch die Möglichkeit, reine »Jazz«-Konzerte zu veranstalten. Ihr über die Jahre gewachsener seriöser künstlerischer Ruf führte außerdem dazu, dass sie republikweit als Vorzeige-»Jazz« auf musikpädagogischen Gremien präsentiert wurden. <sup>1286</sup> Auch wenn den DTS nun die Ausübung ihrer Leidenschaft, der »Jazz«-Musik, nicht mehr verwehrt wurde, blieben sie dennoch ein selbstständig wirtschaftendes Unternehmen, mit allen Risiken. Als Ende der 1950er Jahre der Musikmarkt für swingende Tanzensembles auch in der DDR eng wurde, überlegten sie intern sogar, auf modernere Gitarrenmusik »umzusatteln«. <sup>1287</sup> Letztendlich half jedoch ein weiterer Dresdner Multiplikator und Promoter des »Jazz«, Hans-Hendrik Wehding <sup>1288</sup>, den DTS über die längere Durststrecke. Wehding, welcher seit 1953 musikalischer Leiter des *Deutschen Fernsehfunks* in Berlin war, vermittelte in Sternbergs Erinnerung den Kontakt zum Redakteur der Sendung *Der Augenzeuge*. Für diesen sollten die DTS in den folgenden Jahren zahlreiche Archivaufnahmen herstellen. Scheinbar wurde durch diese Kontakte (aber auch aufgrund ihres professionellen Auftretens <sup>1289</sup>) das dauerhafte Engagement für die DEFA-Trickfilmstudios in Dresden-Gittersee ermöglicht. <sup>1290</sup> Auch der Aufbau des TUM-Studien-ganges an der HfM Dresden ab 1962 mit Hilfe der DTS (als Lehrer und Komponisten) <sup>1291</sup> führte zu zusätzlichen Einnahmen und so zum Überleben der reinen »Jazz«-Kapelle.

---

1284 Hörig 2002, S. 253f.

1285 Drechsel 2011, S. 66.

1286 Drechsel 2011, S. 67.

1287 Gespräch mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016.

1288 Siehe mein Kapitel zum Rundfunk.

1289 Sternberg erinnert als einen Grund für das Engagement die Kompetenz der Musiker, unter Anleitung ständig wechselnder, auch klassisch ausgebildeter, Dirigenten spielen zu können. Gespräch mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016.

1290 Gespräch mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016.

1291

Die erfolgreiche Integration der DTS in das sozialistische Musikfeld hatte also verschiedene Ursachen. Einerseits war es die Konzeption ihres Repertoires, die das Hauptgewicht auf eigene Kompositionen (statt westlicher Stücke) legte. Auch das Konzept der Orientierung an konzertanter Musik (seit der Gründung des Orchesters 1946), sowie die »seriöse« Ausbildung fast aller Mitglieder an der *Dresdner Akademie* dürfte dazu beigetragen haben.<sup>1292</sup> Es existiert ein Werbefoto der Kapelle (wahrscheinlich aus dem Jahr 1960), das diese Seriosität sehr schön symbolisiert.<sup>1293</sup> Dort ist Hörig vor den anderen Musikern sitzend dargestellt, er hält die Hand hinter sein Ohr, um mit konzentrierter Miene genau hinzuhören: Spielt da jemand falsch?

Überhaupt fällt die Konzentration der Berichterstattung auf den Kapellenleiter Hörig ins Auge.<sup>1294</sup> Bei einer traditionellen Tanzkapelle wäre dies nichts Außergewöhnliches gewesen. Aber bei einem Ensemble wie den DTS, in welchem fast jedes Mitglied ein Solist und Komponist gewesen ist und somit die künstlerische Richtung mit bestimmte (der Klarinettist Sternberg spricht sogar von einem demokratischen System innerhalb der Kapelle<sup>1295</sup>), erscheint der Fokus auf den Leiter nicht den wirklichen Gegebenheiten zu entsprechen.

Beachtet man aber die Tatsache, dass die Kapelle ja schon vor Hörigs Mitgliedschaft bestand, unter Joe Dixie (Johannes Drechsler), und (mindestens) wegen dessen Republikflucht einen schlechten Leumund besaß, abgesehen von der Kritikwürdigkeit des jazzaffinen TUM-Repertoires, so erscheint ein Neuanfang unter einem jungen Leiter für die weitere Karriere der Kapelle sinnvoll. Vielleicht, aber das muss leider Spekulation bleiben<sup>1296</sup>, ist mit der Neukonzeption der Kapelle als *Dresdner Tanzsinfoniker* 1951 eine Strategie der lokalen staatlichen Institutionen aufgegangen, die schon bei der Kapelle Heinz Kretzschmar Anwendung finden sollte. Dort wurde ja nach der Flucht Kretzschmars der zurückgebliebenen Kapelle von eben diesen ein Neuanfang mit neuem Repertoire und neuem Leiter (scheinbar einem Akkordeonisten) angeboten.<sup>1297</sup> Dass der damals noch bei der Kapelle Kretzschmar als Pianist tätige Hörig diese Gängelung im Nachhinein als »Herausekeln«

---

1292 Dede, »Tanzmusik, aber nicht für Halbstarke. SNN-Gespräch mit den Dresdner Tanzsinfonikern: Wir stellen die einzelnen Instrumente vor. Jazz – Ja oder Nein?«, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 25.8.1955.

1293 *Funk und Fernsehen der DDR*, 13.3.1960, S. 4.

1294 Noch die erste Vinylschallplatte der DTS aus dem Jahr 1965 trägt den Titel »Jazz mit Günter Hörig«.

1295 Gespräch mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016.

1296 Bestimmt lassen sich aus dem mir nicht zugänglichen Nachlass Hörigs diesbezüglich weitere Erkenntnisse gewinnen. Sternberg erinnert, dass Hörig durch eine demokratische Abstimmung innerhalb der Kapelle, auch aufgrund seiner guten Arrangements, zum Leiter gewählt wurde. Siehe Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 44.

1297 Noglik 1996, S. 208.



der Musiker aus dem noch jungen Staat erinnert (die Kapelle folgte ihrem Leiter nach Westberlin, bis auf Hörig<sup>1298</sup>), könnte an dem unsensiblen Vorgehen des MfV gelegen haben, dessen Musikabteilung ja zu diesem Zeitpunkt unbesetzt war.<sup>1299</sup> Der ein wenig später stattgefunden Neuanfang der *Dresdner Tanzsinfoniker* (der neue Namen wurde scheinbar vom Förderer Wehding angeregt<sup>1300</sup>) unter Günter Hörig fiel aber unter die Zuständigkeit Karl Gottfrieds.<sup>1301</sup> Eine Förderung dieser Zusammenarbeit seinerseits scheint m.E. aufgrund der Kenntnis über die Zusammenarbeit zu den *Dresdner Musiktagen* plausibel.

Ein Versuch (nach der Flucht Kretzschmars), auf behutsamere Weise Einfluss auf den lokalen Musikmarkt zu nehmen, indem staatliche Institutionen im Dialog mit den Kapellen, aber auch unter Anwendung diverser Druckmittel, Ansprüche stellten, was die Mitsprache bei der Zusammenstellung der Kapellenmitglieder und des Repertoires betraf, spricht für die These dieser Arbeit, die ja in Anlehnung an Wickes Definition des »informellen Systemzusammenhangs« von einer pragmatischen Zusammenarbeit zwischen Herrschern und Beherrschten ausgeht.

Auf jeden Fall war das Engagement des (ja eigentlich durch die ehemalige Mitgliedschaft in der Kretzschmar-Kapelle ebenfalls kompromittierten) Pianisten Günter Hörig bei den DTS ein Glücksfall, was die Karriere der Kapelle betraf. Künstlerisch brachte er viele Jahre Ausbildung in klassischer Musik mit ins Ensemble, auch wenn schon mit 14 Jahren sein »Interesse an Tanzmusik durch einen Schallplatten sammelnden Freund« geweckt wurde.<sup>1302</sup> Von 1947 bis 1952 absolvierte er ein Kapellmeisterstudium an der Musikakademie Dresden, unter anderem bei Fidelio F. Finke und Karl Rudi Griesbach.

Neben seiner profunden Ausbildung dürfte aber vor allem seine äußere Erscheinung dazu geführt haben, dass er als öffentliches Gesicht der DTS den Dialog zwischen staatlichen Institutionen und der Kapelle beziehungsweise das seriöse Image der DTS in der öf-

---

1298 Siehe Kapitel zu Kretzschmar; ob Hörig nicht mit der Kapelle flüchtete oder erst flüchtete und dann zurückkam, wie sich der Zeitzeuge Gerlach erinnert, lässt sich im Nachhinein schwer rekonstruieren. In letzterem Fall könnte über Strategien des Geheimdienstes spekuliert werden, der ja auch – in Kretzschmars Erinnerung – versuchte, Kretzschmar zur Rückkehr zu bewegen. Vielleicht könnte bei einer Durchsicht der MfS-Akten Näheres darüber in Erfahrung gebracht werden. Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 5.

1299 Siehe RdB-Kapitel.

1300 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 38f.: »Als Dixie weg war, hatten wir wieder irgendwie einen Termin im Sender. Und da wurden wir dann hoch bestellt zum Wehding. Und alles grübelte und sagte, es geht nicht mehr unter dem Namen Dixies. Das ist Schluss, das darf nicht erscheinen, von oben, Stasi und so weiter. Ja, was machen wir, du. Andern Namen her. Und da kam Wehding auf den Namen, na, sagte der, ihr heißt doch Dixies Dresdner Tanzsinfoniker, na lasst doch Dixies weg. Und er ist darauf gekommen, dass man sich Tanzsinfoniker nennt. Der Name an sich ist irreführend und ich habe ihn auch immer doof gefunden.«

1301 Siehe RdB-Kapitel.

1302 Anonymus, »Die Dresdner Tanzsinfoniker. Die Geschichte eines prominenten Orchesters in 5 Folgen«, in: *Melodie und Rhythmus*, 22/61, S. 9.

fentlichen Meinung repräsentieren konnte. Als zurückhaltend, ernsthaft<sup>1303</sup>, etwas schüchtern<sup>1304</sup>, vielleicht manchmal auch kühl distanziert<sup>1305</sup> wirkender Mensch entsprach er eher dem seit der Romantik verbreiteten Bild des in »deutscher Tiefsinnigkeit grübelnden« »Musikschöpfers«, als einem seit dem 19. Jahrhundert häufig kritisierten Klischee des Entertainers oder gar »Popstars«.<sup>1306</sup> Dieses in der Öffentlichkeit gezeichnete Bild vom Genie, das seiner Bestimmung folgt, findet sich natürlich auch in den Presseberichten, welche die DTS als Vorbild sozialistischer Tanzmusik promoteten. Eine anonym verfasste Artikelserie in der Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* aus dem Jahr 1961 soll hier meine Interpretation plausibler machen: Hörig sei »stark interessiert an pianistischer Soloarbeit« heißt es dort, »sein Stil am Klavier [...] [sei] recht eigenwillig«. »Er hat zwar sehr viel Platten- und Funkmaterial großer Jazzpianisten studiert, sich aber nie in der Stilrichtung eines großen Vorbildes festgelegt. Und das ist gut, denn Imitatoren gibt es mehr als genug.«<sup>1307</sup> Außerdem: »Ein Mitmachen der Modeerscheinungen im Musikkonfektionsgeschäft wie zum Beispiel des Billy-May- oder Ray-Conniff-Sounds hat es für die Dresdner Tanzsinfoniker nie gegeben. Und gerade dieses Festhalten an der eigenen Linie bestimmte letzten Endes den Erfolg.«<sup>1308</sup>

Auch der für die Dresdner Musikszene verdienstvolle Multiplikator Gottfried Schmiedel verfasste wohlwollende Artikel über Hörig und die DTS. Bei ihm vermischen sich augenscheinlich der intendierte Dialog mit den staatlichen Institutionen, welcher eine konstruierte Nähe der DTS zur Hochkultur und Abgrenzung derselben von »billigen Schlagern« nötig erscheinen ließ, mit seinem habituellen Status, der genau diese hochkulturelle Etablierung des »Jazz« als längst überfällig ansah.<sup>1309</sup> In Bezug auf die von den Kapellen geforderte pädagogische Arbeit berichtet Schmiedel, dass »es [Hörig] als Orchesterleiter, Pianist, Arrangeur und Komponist seit Jahren darum [ging], im Jazz wie in der Tanzmusik seine Hörer zum Guten zu erziehen«.<sup>1310</sup> Schmiedel rückt Hörig außerdem in die Nähe des Komponierens »autonomer« Musik, wenn er schreibt: »Zu den Eigenarten des Komponisten Günter Hörig gehört die Tatsache, daß es von ihm kaum Titel nach irgendwelchen Texten gibt. Hörig ist in erster Linie Orchesterkomponist.« Außerdem sei Hörig »bemüht, die erstarrten Klischees zu vermeiden: Er schrieb also in der Zeit der Boogie-Hochflut keinen

1303 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 3.

1304 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 12.

1305 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013, S. 14.

1306 Siehe Kapitel zur Diskursgeschichte.

1307 Anonymus, »Die Dresdner Tanzsinfoniker II. Folge«, in: *Melodie und Rhythmus*, 23/1961, S. 13.

1308 Anonymus, »Die Dresdner Tanzsinfoniker. Schluß«, in: *Melodie und Rhythmus*, 2/1962, S. 9.

1309 Siehe Kapitel zur Diskursgeschichte.

1310 Gottfried Schmiedel, »Unser Porträt: Günter Hörig«, in: *Der Musikalienhandel*, 1/1962, S. 3.

Boogie-Woogie, und er machte die Chaca-Mode ebenfalls nicht mit. Das ist wohl der Grund, daß es unter Hörigs Orchestertiteln kaum Eintagsfliegen gibt. Weil diese Kompositionen ein wirklich eigengeprägtes Profil zeigen, hielten sie sich nicht nur Wochen und Monate, sondern blieben über die Jahre hinaus erfolgreich (Moderne Harlekinade, Musik für Hendrik, Im Sommerwind, Musik für Rolf, Ottokar, G.-H.-Chacha, Vindobona, Gruß an Kurylewitsch, Bassis Swing, Guten Tag, Tele-Warszawa)«.

In seinem Bemühen, Hörig so weit wie möglich vom negativen Klischee des Tanzmusikgeschäfts zu trennen, wirkt Schmiedels Kritik an manchen Stellen etwas absurd: »[W]ie fast alle ernsthaften Jazzmusiker« habe Hörig ein »innige[s] Verhältnis zur klassisch-romantischen Musik des Konzertsaaes«. Als Kind seiner Zeit reflektiert Schmiedel auch Reste nazistischer Musikästhetik in seinem Denken nicht, etwa wenn er Hörigs Improvisationstechnik vom »oberflächlichen Virtuositentum« trennen will (ein im 19. Jahrhundert entwickeltes Konstrukt) und für diesen Zweck sich der Blut-und-Boden-Ideologie bedient: »All das ist deutlich zu spüren, wenn man Günter Hörig improvisierend [...] erlebt: Das ist alles andere als ein *schulmäßig-handwerkliches, glattes und unpersönliches Fantasieren ins Uferlose*, das ist *blutvoll-schöpferisches, zuchtvoll-formales* Improvisieren, das dem Komponieren gleichzusetzen ist.« Im Grunde geht es Schmiedel aber immer darum, die DTS als legitime Vertreter einer eigenständigen, sozialistischen nationalen Tanzmusik zu präsentieren, etwa wenn er schreibt: »Günter Hörig ist es lieber, eine eigengeprägte, jazzmäßige und vor allem swingende Tanzmusik zu spielen, als sich in den öden Gefilden eines erstarrten Jazzhandwerks zu tummeln.«<sup>1311</sup>

Bereits in einem 1955 erschienenen ganzseitigen Artikel der *Sächsischen Neuesten Nachrichten* (SNN) ist der Wunsch, die DTS als nationales sozialistisches Vorzeigensembel zu konstruieren, indem die Kapelle als Objekt hochkultureller Rezeption dargestellt wird, beispielhaft dokumentiert. Dass diese Strategie in manchen Formulierungen unfreiwillig komisch wirkt, ist nicht den Autoren anzulasten, sondern dem eingeeengten Diskurs einer Diktatur, in dem die »Jazz«-Enthusiasten jeden noch so kleinen Artikulationsfreiraum zu nutzen versuchten. Beispielsweise seien die Hörer der DTS »zum Mitdenken gezwungen«, so der Autor der SNN, da die Stücke in einer »kritische[n] Setzweise« arrangiert wären. Wenn sie dann doch mal zum Tanz aufspielten (»recht selten«), würden sie das »schematische Abspielen von gängigen Schlagern« vermeiden, zugunsten der »ständigen Suche nach Originellem und Neuen«. Auch in ihren eigenen öffentlichen Äußerungen arbeiteten die DTS mit am hochkulturell gefärbten Image ihrer Musik. Beispielsweise wird Günter

---

1311 Schmiedel 1/1962, S. 4. Hervorhebungen von mir, S.B.

Hörig in demselben Artikel mit einem Statement zu dem gerade in Ost und West aufkommenden »Halbstarken«-Phänomen zitiert: »[Für diese] ist unsere Tanzmusik jedenfalls nicht geeignet, jene sind meist enttäuscht, weil wir nicht ihren teilweise recht entarteten Wünschen nachkommen.«

Neben der überwiegenden Präsentation eigener Kompositionen und dem Willen, sich als Ensemble der hochkulturell gefärbten Rezeption klassischer Musik zu nähern, möchte ich als drittes Kriterium für die Kompatibilität der DTS mit den ästhetischen Anforderungen des sozialistischen Musikfeldes ihr Klangbild anführen. In dem oben erwähnten Artikel der *SNN* wird sorgfältig darauf geachtet, das »Jazz«-Instrumentarium von konservativen Konnotationen wie »Krach«, »Lautstärke« oder »Delirium« fern zu halten und sie in die Nähe klassischer Interpretationsweisen zu bringen. Beispielsweise sei der Schlagzeuger, welcher »gelegentlich [als] Solist« auftritt, jemand, der »gefühlvoll« sein Instrument traktiere und gerade nicht in »rhythmisches Stampfen« ver falle.<sup>1312</sup> Der Bass werde mehr gestrichen als gezupft und die Gitarre arbeite zwar mit einem »Elektroverstärker«, lege aber Wert auf die »Melodie«. Die Saxophone (das am meisten kritisierte Instrument in der jazzaffinen TUM) würden von den Musikern auch aushilfsweise in *klassischen Sinfoniekonzerten* eingesetzt, so der Autor, während die Trompeten die »höchste Tonlage« beherrschen würden und über eine »enorme Sicherheit« sowie ein »feines Gehör« auch für die anderen Instrumente verfügten. Dass sie offiziell verpönte Dämpfer benutzten<sup>1313</sup>, fällt gegenüber dieser Professionalität nicht mehr ins Gewicht. Auch in diesem Zeitungsartikel zeigt sich das Bemühen der »Jazz«-Enthusiasten, in dem diktatorischen System der DDR, inmitten des Kalten Krieges, ihrer Musik Reputation zu verschaffen, auch wenn sie dafür die durchaus singulären Merkmale der jazzaffinen TUM verleugnen mussten.

Die Mehrzahl der Pressestimmen, welche über die erste Dresdner Konzertreihe berichteten, die sich ausschließlich dem »Jazz« widmete (*Spielt die Blues für mich*, sie fand ab Juli 1956 regelmäßig statt und wurde von der letzten verbliebenen privaten Konzertagentur Hermann Lorz veranstaltet), zeugen ebenfalls von der Bedeutung der DTS für die hochkulturelle Etablierung des »Jazz« in der DDR:

»Das gute und *disziplinierte* Verhalten der zum größten Teil jungen Zuhörer, das bei solchen Veranstaltungen leider nicht immer zu verzeichnen ist, beweist, daß die meisten der Menschen [...] den Inhalt, den Sinn und die Bedeutung der *Volks-* bzw. *Kunstmusik Jazz* begriffen haben. [...] Die Ar-

---

1312 Dede 25.8.1955.

1313 Laut Hörig war diese Instrumentation bei den Vorspielen für die Dresdner Musiktage 1953 noch kritisiert worden, vgl. Hörig 2002, S. 253.

beit Günter Hörigs [...] am *vielseitigen* großen *Orchester* bewundern wir und glauben, daß es nicht nur das Orchester der DDR ist, das am besten Jazz spielt, sondern auch international eine Rolle einnehmen würde.«<sup>1314</sup>

Eine andere wohlmeinende Rezensentin meint zu dieser Konzertreihe:

»Jazz ist also etwas ganz anderes als Schlagermusik; solche, die Jazz spielen, kennen durchaus die Klassiker der Musik, denn an ihnen haben sie gelernt, und zum dritten müssen Jazzfreunde nicht unbedingt zügellose, wildgewordene, enthusiastische Fanatiker sein. [...] In dem gut gefüllten Karl-Herrmann-Saal herrschte *andächtige Stille*. *Kritisch lauschte* man, und bezeichnenderweise fand der moderne Teil uneingeschränkte Begeisterung, nicht etwa, weil hier das Wort ›modern‹ auftauchte, sondern weil hier *Kammermusik* gemacht wurde.«<sup>1315</sup>

Glaubt man den lokalen Zeitungsberichten, wurde bei diesen Konzerten aber keine Kammermusik geboten, sondern Standard-Klassiker wie *Creole Love Call*, *The Man I Love* oder *How High The Moon*. Auch Eigenkompositionen wie *Moderne Harlekinade*, *Haselnüsse*, *Fragen*, und *Spielstück* fanden ihren Platz. Ein weiterer Rezensent bekannte sich als »Jazz«-Enthusiast:

»Nur die Anerkennung des Jazz als sehr *ernsthafte* Kunstrichtung! Wie ernsthaft, das ließ schon der wirklich *konzerthafte* Rahmen des Abends, das läßt Günter Hörigs jahrelanges *Bemühen um die Interpretation echter*, guter Jazzmusik selbst erkennen. Bei diesem Klangkörper gibt es *nichts Schablonenhaftes*, *keine billige Effekthascherei* – nur *wirklich freie, hochkünstlerische* Improvisation. *Gestochen* in der Ausführung [...], nicht minder *präzise* in den Einsätzen.«<sup>1316</sup>

Die Etablierung der DTS als erfolgreiches Ensemble, welches zwar weiterhin und Zeit seiner lang währenden Existenz mit den Unwägbarkeiten einer freiberuflichen Arbeit zurecht kommen musste<sup>1317</sup>, führte auch zur staatlichen Anerkennung dieser Leistung: 1967 wurde Günter Hörig für den Kunstpreis der DDR vorgeschlagen. In der Begründung des zuständigen Gewerkschaftsfunktionärs werden neben dem 1964 erhaltenen *Kunstpreis Erich Weinert* der FDJ, der 1966 zusammen mit den DTS erhaltenen *Medaille für ausgezeichnete*

1314 Petuch, »Der moderne Jazz fand die größte Sympathie. ›Spielt die Blues für mich‹ – Erstes öffentliches Jazzkonzert«, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 10.7.56, o.P. Hervorhebungen von mir, S.B.

1315 Ute Sartorio, »Problematisierung und Verwirrung oder Toleranz? Das erste offizielle Jazzkonzert der DDR fand in Dresden statt«, in: *Sächsisches Tageblatt*, 13.7.56, o.P., Hervorhebungen von mir, S.B.

1316 Nicky, »Eine Kunstart sucht ihre Anerkennung. Gelungenes erstes offizielles Dresdner Jazzkonzert mit G. Hörig«, in: *Die Union*, 10.7.1956, o.P. Hervorhebungen von mir.

1317 Gespräch mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016.

*Leistungen*, und seiner Mitgliedschaft im *Fachbeirat für Tanzmusik* beim *Rat der Stadt Hörigs* künstlerische Leistungen hervorgehoben: Unter seiner Leitung seien die DTS im »In- und Ausland« zum »Wertmaßstab für künstlerisch-schöpferische Interpretationen konzertanter Tanz- und Jazzmusik« geworden. Ganz im Sinne der SR-Ästhetik formuliert, bestehe Hörigs Musik aus der »Synthese herkömmlicher Formen der internationalen Tanzmusik mit der Intonation der deutschen Folklore«. Hörig lehne die »klischeehafte Übernahme westlicher Tanzmusik« ab und entwickle einen »eigenen Stil konzertanter Tanzmusik«, der »sich besonders bei den jugendlichen Hörern wachsender Beliebtheit« erfreue (diese Sicht ist m.E. realitätsfern, in den 1960ern waren die Jugendlichen am Beat interessiert und schon eine Popwelle weiter geschwommen). Des weiteren begründete der Abteilungsleiter seinen Vorschlag Hörigs mit der Qualität von dessen »Orchesterkompositionen«. Sie seien ein »besonders bedeutungsvoller Beitrag zur Entwicklung einer eigenständigen Tanz- und Jazzmusik«, weil sie »bewußt auf die Verwendung extremer modernistischer Mittel« verzichteten. Hörig verfolge »unbeirrbar das Ziel, mit seinen Mitteln geschmacksbildend auf das Publikum einzuwirken«.<sup>1318</sup> Diese Sicht wird auch vom einflussreichsten »Jazz«-Promoter der DDR, Karlheinz Drechsel, geteilt. Die DTS hätten, so Drechsel, ihre erreichte »privilegierte Stellung« im sozialistischen Musikfeld dazu genutzt, um für die Durchsetzung des »Jazz« als »seriöse Kunstform« in der DDR eine »ungemein verdienstvolle Pionierarbeit« zu leisten.<sup>1319</sup> Ihre Arbeit als Musiker und Lehrer (bis in die 1990er) in Dresden und der DDR dokumentiert eine gelungene Zusammenarbeit zwischen Staat und Künstlern, auch unter diktatorischen Verhältnissen.

## **Repertoire und Besetzung**

Die Bereitwilligkeit dieser Kapelle, ihr Repertoire an konkrete Auftrittssituationen anzupassen, habe ich ja schon in Bezug auf die *Dresdner Musiktage* 1953 diskutiert. Hier möchte ich noch einmal auf den Übergang von Joe Dixie zu Günter Hörig als Leiter der Tanzsinfoniker zu sprechen kommen. Nach der Flucht Joe Dixies im Jahr 1950 trennten sich die zurückgebliebenen Musiker von den Streichern (scheinbar aus finanziellen Gründen).<sup>1320</sup> Zu diesem Zeitpunkt fand auch eine Umorientierung in der Kapelle statt, weg vom sinfonischen Ideal Dixies, für den ja Paul Whiteman ein großes Vorbild gewesen war, hin

1318 FDGB, Gewerkschaft Kunst, BV Dresden (Köhler) an RdS Dresden, Abt. Kultur, »Auszeichnungsvorschlag für den Kunstpreis 1967«, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 13, o.P.

1319 Drechsel 2011, S. 67.

1320 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 27.

zu aktuelleren »bläserlastigen« Sounds. Auch wenn die Kapelle im internationalen Vergleich, etwa zu Glenn Miller oder Count Basie, aber auch in Bezug zu DDR-Kapellen wie Kurt Henkels und Günter Gollasch, in den 1950er Jahren eher schmal besetzt war: Neben vier Saxophonen gab es noch zwei Trompeten und zwei Posaunen in der Band.<sup>1321</sup>

Jeder der »irgendwie Noten schreiben konnte«, »musste nun ran«, um in kürzester Zeit das benötigte Repertoire wieder zu vervollständigen, erinnert sich das Kapellen-Mitglied Friwi Sternberg. Dabei seien US-amerikanische Vorbilder und ihre Produktionen bei AFN, RIAS oder SWF kopiert worden. Aber auch aktuelle Tagesschlager und Paso Dobles wurden benötigt, so Sternberg.<sup>1322</sup> Trotzdem reduzierte sich der Anteil westlicher und US-amerikanischer Titel im Repertoire von 65 auf 51 Prozent. Das ist auf den nach und nach bis 35 Prozent erhöhten Anteil an Eigenkompositionen zurückzuführen.<sup>1323</sup> Diese Gewichtung des neuen Repertoires ist sicher nicht nur auf politischen Druck hin entstanden, sondern hatte auch wirtschaftliche Gründe: In den frühen 1950er Jahren war die »Tanzwut« der Bevölkerung bereits verflogen und die Tanzmusik-Engagements wurden rarer. Jede weitere Einnahmequelle, beispielsweise aus Urheberrechten, war sehr willkommen.<sup>1324</sup>

Auch fand nun ein Ausbau des Dixieland-Repertoires statt, für welches eine kleine Formation ausgegliedert wurde. Aktuelle Coverversionen westlicher und US-amerikanischer Hits wie *Mach bitte auf Richard (Open the Door, Richard)*<sup>1325</sup> oder *Negermamas Wiegenlied*<sup>1326</sup> wurden nun durch Oldtime-Titel wie *Royal Garden Blues*<sup>1327</sup> und *Alexanders Ragtime Band*<sup>1328</sup> ersetzt.

Die relativ kleine Besetzung der DTS in diesen Anfangsjahren (ein Saxophon, drei Trompeten und drei Posaunen weniger als bei den US-amerikanischen Vorbildern) scheint darauf hinzuweisen, dass gutes Personal rar war. Auch finanzielle Aspekte kommen in Betracht: Viele Tanzlokalinhaber engagierten nicht mehr so große Kapellen. Sternbergs Bemerkung, man habe sich bewusst für lediglich vier Saxophone entschieden, da die frühe Bigband von Count Basie (»die Band überhaupt«) auch bloß vier hatte, erklärt nicht die fehlenden restlichen Bläser.<sup>1329</sup> Man kann Sternberg aber so interpretieren, dass sich die

---

1321 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 32.

1322 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 27f.

1323 Siehe Repertoirestatistiken auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

1324 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 33.

1325 Jack McVea 1947.

1326 Schröder/Schwenn 1948.

1327 Williams/Williams 1919.

1328 Berlin 1911.

1329 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 45. Die Bigband von Count Basie hatte ab 1942 fünf Saxophone, siehe: Tom Lord, *The Jazz Discography, Vol. 2, Banks to Boustedt*, West Vancouver 1992, S. 222.

DTS bereits in jener Zeit als »Enthusiasten« im TUM-Feld verstanden. Also im Sinne dieser Arbeit: als Förderer der hochkulturellen Aufwertung des »authentischen« »Jazz« und der Tradierung eines Kanons früher Standards, Besetzungen und Klangideale.<sup>1330</sup>

Diese kulturpolitische Strategie führte dazu, dass die DTS bis 1961 aus dem US-amerikanischen Repertoire überwiegend Standards des Dixieland- und Oldtime-Repertoires aufnahmen.<sup>1331</sup> Da sich im Live-Repertoire der Kapelle im Unterschied zu den Musikproduktionen durchaus viele aktuelle US-amerikanische Titel befanden, scheint die Konzentration auf klassische Standards auch eine kulturpolitische Strategie bei den Rundfunkanstalten und dem *VEB Deutsche Schallplatten* gewesen zu sein. Aber nur bezüglich der Zusammenarbeit mit den DTS, denn die anderen größeren Kapellen und Rundfunkanzorchester der DDR nahmen weiterhin aktuelle US-amerikanische Titel auf, beziehungsweise beschränkten sich auf Produktionen ost- und westdeutscher Titel.<sup>1332</sup> Es könnte sein, dass die Konzentration auf das Oldtime-Repertoire eine Konsequenz des 1957 im MfK beschlossenen »Jazz«-Kompromisses gewesen ist.<sup>1333</sup> »Enthusiasten« im TUM-Feld, saßen sie nun im Ministerium oder vor Konzertpublikum, verfolgten jedoch dieselbe Strategie. Es ist also von beiderseitigen Einverständnis auszugehen, was beispielsweise die »Popularisierung« Louis Armstrongs betraf. Auch die Erinnerung Sternbergs passt in dieses Bild: Hörig habe Vorschläge für Musikproduktionen machen können und jede einzelne »mit der Platte abgesprochen«.<sup>1334</sup>

Eine weitere Folge musikpolitischer Strategien der staatlichen Institutionen schlug sich ebenfalls in der Zusammenstellung der Musikproduktionen mit den DTS nieder. Wiederum im Unterschied zu den Rundfunkanzorchestern der DDR, produzierten die DTS bis 1961 neben US-amerikanischen Standards und wenigen Swing- beziehungsweise Cool-Jazz-Titeln fast ausschließlich Kompositionen ostdeutscher Urheber (darunter viele DTS-Musiker), nämlich 73 Prozent. Einzige Ausnahme ist der Westtitel *Klarinetten-Muckel* (Daxenberger [Dennerlein]), produziert für die ältere Konsumentengeneration, vielleicht auch auf Anregung der »volkstümelnden« Kapellenkollegen der DTS.<sup>1335</sup>

Die Erkenntnis Jan Bäumers, dass die Beschäftigung mit Aufnahmen und Diskographien nur kanonisch und selektiv vorgehen könne, da es viele einflussreiche, aber wenig auf-

---

1330 Siehe Kapitel zur Diskursgeschichte.

1331 Siehe Musikproduktionen der DTS auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1332 Meyer-Rähnitz et al. 2006, S. 155ff.

1333 Siehe Kapitel zu Rudorf.

1334 Telefonat mit Friwi Sternberg vom 12.1.2016, S. 1.

1335 Vgl. die Auflistung der Musikproduktionen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de). Eine Ausgliederung der DTS produzierte in den 1960ern Volksmusik unter dem Namen *Ludwig Lustig und seine Dixielanders*, siehe Brüll 2003, S. 155.



genommene Künstler gebe, trifft auch auf das Repertoire der DTS zu.<sup>1336</sup> Dem hier vorgestellte Repertoireausschnitt und den Musikproduktionen bei Rundfunk und Schallplatte stehen »nahezu 200 Kompositionen« bis 1964 gegenüber, so Karlheinz Drechsel in den Linernotes der ersten Vinylproduktion der DTS (*Jazz mit Günter Hörig*). Aus seiner zeitgenössischen Sicht ließe sich aus diesen so etwas wie ein »typischer Tanzsinfoniker-Stil« extrahieren.<sup>1337</sup> In der vorliegenden Arbeit bin ich jedoch gezwungen, mit einer dürftigeren Datenbasis zu arbeiten: Der Nachlass Günter Hörigs beispielsweise war mir nicht zugänglich.

Aber das trifft ja auf alle hier besprochenen Kapellen zu. Die wenigen erhaltenen Musikproduktionen können nur einen kleinen Ausschnitt ihrer stilistischen Bandbreite dokumentieren. Was die DTS betrifft, ist es in dem hier untersuchten Zeitraum eben die Beschränkung auf das (schon zu diesem Zeitpunkt) klassische Swing- und Oldtime-Repertoire. Erst in den 1960er Jahren, mit der zunehmenden öffentlichen Anerkennung hochkultureller Aspekte des »Jazz«, auch in der DDR, haben die DTS wie auch andere ostdeutsche Kapellen vermehrt aktuelle »Jazz«-Entwicklungen in ihren Musikproduktionen verarbeiten können.

Die von Bäumer angesprochenen kanonisierenden Strategien der Musiker und Musikproduzenten hinterließen auch auf der oben erwähnten Vinylproduktion aus dem Jahr 1964 ihre Spuren. Dort befinden sich zwölf Titel, die in den Jahren zuvor schon einmal veröffentlicht worden waren, also fast alle der insgesamt 14 Titel. In einer 1962 bei *Lied der Zeit* erschienen Notenausgabe (*Jazz mit Günter Hörig*) sind bereits auf Tonträgern veröffentlichte Titel ebenfalls in der Überzahl.<sup>1338</sup> Dieser kanonisierende Produktionsprozess entspricht der oben erwähnten »klassischen Netzwerkökonomie«, eingebettet zwischen Verlagen, Rundfunk und Schallplattenproduktion. Im Folgenden möchte ich ausgewählte Produktionen aus dem Zeitraum von 1955 bis 1961 besprechen.

### ***Bon Soir Madame***

Bei diesem Titel handelt es sich um eine der ersten Musikproduktionen der DTS beim *VEB Deutsche Schallplatten*. Sie wurde im Jahr 1955 zusammen mit einer Coverversion des Mulligan-Titels *Walking Shoes* veröffentlicht.<sup>1339</sup> Der Schallplattenproduktion waren mehrere Veröffentlichung beim Leipziger *Harth-Verlag* in den Jahren 1954 und 1955 vorausge-

---

1336 Bäumer 2014, S. 43.

1337 Karlheinz Drechsel, Linernotes zu *Jazz mit Günter Hörig* (AMIGA 8 50 024, 1964).

1338 *Lied der Zeit* (Hg.), *Jazz mit Günter Hörig*, Berlin 1962.

1339 Siehe Musikproduktionen der DTS auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

gangen.<sup>1340</sup> Dort war der Titel noch mit einem Text versehen. Warum dieser bei der späteren Musikproduktion fehlt, ist eine interessante Frage. Es könnte generell an der ästhetischen Strategie der Kapelle gelegen haben, lieber Titel ohne Gesang zu produzieren, wie Schmiedel im obigen Zitat betont. Auf jeden Fall drückt diese Strategie auch den Wunsch aus, sich von jeglichem »Schlagerhaften« abzugrenzen.

Denkbar wären außerdem sich unterscheidende ästhetische Strategien der Verantwortlichen im Verlag und in der Schallplattenproduktion. Teile des Textes könnten als moralisch verwerflich interpretiert worden sein (»Pardon Madame ich liebe Sie! Schenken Sie mir Ihr Vertrauen, Ihre Blicke, Ihre Küsse und auch Ihre Sympathie« – in dieser Reinform).<sup>1341</sup> Auf jeden Fall müssen Text und Komposition vorher das Lektorat passiert haben, Spuren des »informellen Systemzusammenhanges« also auch hier.<sup>1342</sup> Zwei spätere Produktionen der DTS sind mit Texten veröffentlicht worden, welche moralisch weniger anzüglich daherkommen. Außerdem stehen sie in einem Zusammenhang einer herkömmlichen TUM-Produktion, ohne Abgrenzung von »nicht-authentischen« Elementen.<sup>1343</sup>

Beide Gründe für die textlose Produktion von *Bon Soir Madame* sind m.E. plausibel und zeugen ein weiteres Mal von der Kompatibilität der DTS mit staatlichen kulturpolitischen Strategien, des Kompromiss-Schließens in beiderseitigem Einvernehmen. Dazu gehört auch die swingend angelegte Interpretation des Titels. Ganz den Merkmalen jazzaffiner TUM entsprechend, verwenden die Musiker an zahlreichen Stellen Stilistiken aktueller US-amerikanischer Musikproduktionen.

Die oben erwähnte »Unterbesetzung« der DTS im Vergleich zu ihren Vorbildern ist ein Grund für den an der Kapelle gerühmten »kammermusikalischen« Klang. Zusammen mit einem geringen Einsatz des Halleffektes wird so außerdem der »Klang-Bombast« beispielsweise der Bigbands von Kenton oder Basie vermieden. Aber der große Swing-Orchester-Sound war offenbar sowieso nicht das Ziel dieser Produktion, wahrscheinlicher ist die Orientierung an damals aktuellen Cool-Jazz-Stilistiken. Das legt auch die Wahl des relaxten Tempos beziehungsweise die gedämpfte Präsentation des Bläsersounds nahe. Außer-

---

1340 Diese Reinform der Veröffentlichung schließe ich aus dem fehlenden (und sonst üblichen) Hinweis auf eine Aufnahme in der Notenausgabe. Siehe Helmut Nier, *Bon soir, Madame von vis-à-vis*, Leipzig/Berlin 1955.

1341 Helmut Nier, *Bon soir, Madame von vis-à-vis*, Leipzig/Berlin 1955, S. 3.

1342 Siehe die Reinform des »Popularisierungs«-Prozesses im Kapitel überregionale Medien.

1343 Die beiden Produktionen *Nanu, Fräulein nanu* (Fritzsche, Karpa) und *Du bist wundervoll und wunderbar* (Kießling, Seeger) wurden zusammen mit dem Dennerlein-Titel *Klarinetten-Muckel* und einem *Laubfrosch-Mambo* vom DTS-Mitglied Walter Hartmann 1959 als AMIGA 5 50 067 veröffentlicht, siehe Musikproduktionen der DTS auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

dem wurde die Produktion ja als B-Seite des Mulligan-Covers veröffentlicht und sollte scheinbar nicht aus dem Rahmen fallen.

Die Interpretation der DTS orientiert sich im Großen und Ganzen an der Notenvorlage.<sup>1344</sup> Allein acht Takte mit einem dritten Thema wurden in der Produktion weggelassen (S. 2, »In einem kleinen Tanzcafé...«). Warum, muss hier offen bleiben: vielleicht aufgrund der gewünschten Konzentration auf wenige Themen, um mehr Raum für Improvisationen zu schaffen. Vielleicht auch wegen der aus dem Rahmen fallenden, gar volkstümelnd anmutenden Anlage dieses kleinen Themas.<sup>1345</sup> Auch die mehrfache Wiederholung des A- und B-Themas im zweiten Teil der Notenausgabe wurde in der Produktion um ein Drittel gekürzt. Gleichzeitig wurden an mehreren Stellen Erweiterungen der viertaktigen Periode eingefügt, mit dem offensichtlichen Zweck, die »starre Routine« aufzuweichen und sich von der, im kulturpolitischen Diskurs so oft kritisierten, »Konfektionsware« zu distanzieren.<sup>1346</sup>

Zur Umwandlung der Schlager-Vorlage in eine distinktiv gesehen höherwertige »authentischere« »Jazz«-Version gehört auch das großzügige Einräumen von Platz für Improvisationen, nämlich 30 Takte, die Hälfte der gesamten Produktion.<sup>1347</sup> Diese beginnen in der konventionell angelegten Form von *Bon Soir Madame* (AABA) am konventionellen Ort, nach Vorstellung und Wiederholung der zwei Themen.<sup>1348</sup> Das Klavier improvisiert über 16, die Klarinette über acht und das Tenorsaxofon über sechs Takte. Die Improvisationen scheinen nicht vorher notiert worden zu sein: Der Pianist stolpert über die noch nicht stattfindende Erweiterung der Periode um zwei Takte (01:38) und dem Klarinettisten ist das vorsichtig Tastende eines eben noch nicht routinierten Chorusspielers anzuhören. Handelt es sich hierbei um jenes »schöpferische«, im Kontrast zum »glatte[n] Improvisieren«, wie beispielsweise der »Enthusiast« Schmiedel in Bezug auf die DTS betonte?<sup>1349</sup>

Zur »coolten« Anlage der Produktion gehört der gedämpfte Bläsereinsatz. Die Saxophone werden während fast der gesamten Spielzeit durch die Klarinetten und eine Bassklarinette ersetzt. Und die Trompeten erklingen *con sordino* bis auf acht Takte (01:53 bis 02:15). Wenn sie einmal kurz aufblühen dürfen, wird der Sound sofort wieder zurückgenommen (02:12 bis 02:15). Generell werden in der Produktion von *Bon Soir Madame* das Klavier,

---

1344 Helmut Nier, *Bon soir, Madame von vis-à-vis*, Leipzig/Berlin 1955.

1345 Nier 1955, S. 2, die Dreiklangsbrechungen bei »da sah ich eine schöne Fee« und »sagte ihr galant«.

1346 01:08 und 02:06.

1347 01:15 bis 02:07.

1348 Gardens 1950, S. 304.

1349 Siehe Zitat Schmiedel 1962 weiter oben.

der Bass und die Klarinetten deutlich in den Vordergrund gerückt, sie überdecken zum Teil die Brass-Section.<sup>1350</sup>

Auch die klare Präsentation einer »nachsingbaren« Melodie gehört zu den »cool« Stilikonen, wie sie von den »Jazz«-Enthusiasten geschätzt wurde.<sup>1351</sup> Das Klavier und die Gitarre beispielsweise treten kaum als Teil der Rhythmusgruppe in Erscheinung, sondern übernehmen an vielen Stellen zusammen mit den Bläsern die Vorstellung des Themas.<sup>1352</sup> Außerdem kommen die in traditionellen Bigband-Produktionen verbreiteten so genannten *fill ins* in diesem Arrangement nur selten vor.<sup>1353</sup>

In seiner ganzen Anlage reagiert die Produktion von *Bon Soir Madame* also auf aktuelle Einflüsse des Cool Jazz im TUM-Feld. Damit bedient sie jedoch zugleich distinktive Selbstverortungen der »Enthusiasten«, wie sie auch Forderungen der sozialistischen Kulturpolitik erfüllt: nämlich die Konzentration auf die Melodie statt »schablonenhafter Fabrikationen«.<sup>1354</sup> Auch wenn diese Melodie mit zahlreichen US-amerikanisch geprägten Stilikonen ausgestattet daherkommt (Schleifen, Vorwegnehmen der Toneinsätze, der stark swingende Gestus etc.), wird sie jedoch schnell zum Ohrwurm, fast ohne »kommerziellen« oder »schlagerhaften« Beigeschmack. Der staatlichen kulturpolitischen Strategie im TUM-Feld kommt auch der Verzicht auf einen grellen Klangeindruck in der Abmischung und der Instrumentation entgegen, wie beispielsweise die oben erwähnte Verdrängung der Brass-Section in den Hintergrund oder die Beschränkung des Drummers auf die Besentechnik. Es handelt sich also bei diesem Titel um einen weiteren Kompromiss zwischen Fans, Kapellen und staatlicher Kulturpolitik.

Der Mulligan-Titel wurde von den »Jazz«-Enthusiasten als Erfolg ihrer Strategien im TUM-Feld verbucht und als »adäquate« Coverversion eines »reinen Jazzstückes« durch ein Ensemble der DDR gefeiert (unter anderem von Rudorf, Schmidt-Joos und Drechsel).<sup>1355</sup> Wahrscheinlich ist, dass ein bisschen von dem Ruhm auch auf die B-Seite abfärbte. *Bon Soir Madame* wurde jedenfalls bereits ein Jahr später, zusammen mit *Walking Shoes*, auf einer der ersten Vinyl-EPs der DDR wiederveröffentlicht.<sup>1356</sup>

---

1350 Beispielsweise in der Präsentation des A-Themas, ab 00:13.

1351 Beispielsweise und stellvertretend Schmidt-Joos 2016, S. 240.

1352 Beispielsweise ab 01:14.

1353 Beispielsweise bei 01:13, siehe auch Wriggle 2016, S. 74.

1354 Siehe Kapitel zur Diskursgeschichte.

1355 Schmidt-Joos 2016, S. 321.

1356 Als AMIGA 5 50 007 (1956), siehe Brüll 2003, S. 136.

## *When The Saints go Marching in*

Diesen, schon in den 1950er Jahren international zum Standard avancierten Titel, spielten die DTS 1960 ein. Er wurde 1961 zusammen mit drei Kompositionen von Hörig veröffentlicht.<sup>1357</sup> *When the saints go marching in* ist nicht in meinem Repertoireausschnitt enthalten, es könnte sich bei dieser Produktion also auch um einen Vorschlag der Redaktion im VEB Deutsche Schallplatten handeln. Kurz zuvor (1957) war hier jedoch unter dem Label AMIGA eine Version des Titels mit der tschechischen Kapelle Gustav Brom veröffentlicht worden. Sollte mit den DTS eine konkurrierende Version hergestellt werden? Wenn dem so war, warum erfolgte eine erneute Auflage der Brom-Version kurze Zeit später, im Oktober 1961? War dies eine künstlerische oder marktwirtschaftliche Entscheidung? Auch auf einer 1982 erschienenen LP mit AMIGA-»Jazz«-Titeln der frühen Jahre wurde die Brom-Version und nicht jene der DTS veröffentlicht.<sup>1358</sup>

Ganz abgesehen davon, dass die dreimalige Veröffentlichung desselben »Jazz«-Titels im Abstand von nur vier Jahren ein Aufweichen der Beschlüsse im MfK bedeutet, nach welchen doch nur noch wenige reine »Jazz«-Produktionen veröffentlicht werden sollten, und nur auf Schellack, nicht auf Vinyl? Dieser Umstand kann bedeuten, dass der Beschluss im MfK nur ein Lippenbekenntnis für die Akten gewesen ist. Oder die kulturpolitische Strategie im VEB Deutsche Schallplatten war eine andere, also ein weiterer Hinweis auf den »informellen Systemzusammenhang«?

Es kann auch sein, dass wirtschaftliche Gründe eine Rolle spielten, vielleicht verkaufte sich die Brom-Produktion einfach gut? Glaubt man dem Fazit der oben erwähnten Besprechung mit der Produktionsfirma im MfK, dürfte diese Produktion dann eine Ausnahme im eher schlechten »Jazz«-Geschäft dargestellt haben. Für diese Interpretation spricht der Zugschnitt der Brom-Version, nämlich mehr auf ein Mainstream-Publikum hin. Im Unterschied zur DTS-Produktion ist die Mehrheit der *Gustav Brom Dixielandband* klanglich sehr in den Hintergrund gerückt worden, teilweise fast bis zur Unkenntlichkeit (00:10 bis 00:50).<sup>1359</sup> Die Solisten, der Bass und das Schlagzeug treten umso mehr hervor. Letzteres schlägt den Marschrhythmus durchgängig, fast ohne Variation. Die Soli der einzelnen Instrumente sind hintereinander angeordnet, es gibt kaum gleichzeitige Improvisationen (au-

---

1357 Als AMIGA 5 50 108, siehe Brüll 2003, S. 145.

1358 Gustav Brom's Dixielandband, *When the Saints go Marchin' in* (AMIGA 5 50 027, 1957), Dresdner-Tanzsinfoniker, *When the Saints go Marchin' in* (AMIGA 5 50 108, 1961), Gustav Brom's Dixielandband, *When the Saints go Marchin' in* (AMIGA 5 50 123, 1961), *Jazz auf AMIGA 1947-1962* (AMIGA 8 50 855, 1982), siehe Brüll 2003.

1359 Gustav Brom's Dixielandband, *When the Saints go Marching in* (AMIGA 8 50 855, 1982).

ßer in den letzten 20 Sekunden, quasi als Höhepunkt). Die Zugänglichkeit der Aufnahme wird auch durch den Gesang erhöht (ab 01:55).

Die Produktion mit den DTS dagegen verzichtet erneut auf eine Gesangsbegleitung. Ob aus distinktiven Gründen oder weil die DTS einfach keinen Sänger hatten, muss hier offen bleiben. Auf jeden Fall versuchen die Musiker, möglichst nah am imaginierten oder gehörten Original zu bleiben, dem frühen Dixieland und New-Orleans-Stil. Sie setzen zwar kein Banjo ein, wie Gustav Brom, improvisieren jedoch in allen Stimmen gleichzeitig und exzessiv. Nach einer kurzen Vorstellung des Themas spielen sie relativ frei (ab 00:40), die Musiker bei Brom halten sich dagegen noch sehr an die Melodievorlage.<sup>1360</sup> Auch das Zeigen technischer Virtuosität gehört dazu, beispielsweise wenn der Trompeter der DTS die höchsten Töne seines Instruments zielsicher trifft (um 01:40). Dieser Effekt findet sich auch in der Version von Louis Armstrong, welche aufgrund ihrer Chartplatzierung und daraus folgenden Verbreitung Vorbildcharakter für die DTS besessen haben könnte.<sup>1361</sup> Auch wenn es sich bei dessen Version schon um kein »authentisches Original« des frühen »Jazz« mehr, sondern schon um eine »kommerziell korrumpierte« Produktion handeln dürfte, nämlich eine durcharrangierte Swing-Version.

Sich an Armstrong und anderen frühen »Jazz«-Größen orientierend, zitierten die DTS in dieser Produktion die Angewohnheit, ihre Mitspieler zu Höchstleistungen anzuapornen. Was bei Armstrong jedoch deutlich in den Vordergrund gerückt ist (als distinktives Markenzeichen afroamerikanischer Musik, wenn man so will: »Blow it, Brother Holmes!«, 01:04), kommt bei der DTS-Produktion als schüchterner und zum Teil unverständlicher Zuruf aus dem Hintergrund (02:04). Dennoch dürfte dieser Effekt den Authentizitäts-Eindruck der Produktion bei den Fans gesteigert haben. Und dies scheint auch der Grund gewesen zu sein, warum die Brom-Version der DTS-Produktion vorgezogen wurde: Letztere war für eine immer kleiner werdende Fangemeinde gedacht, welche sich im Zuge der hochkulturellen Aufwertung »authentischer« Spielarten des »Jazz« an einem »ursprünglichen« Beispiel delectieren durfte.<sup>1362</sup>

Aber die DTS gingen mit ihrer Version von *When the Saints go Marching in* noch einen Schritt weiter. Sie verzichteten nicht nur auf den Gesang des Originals und eine ursprünglichere Besetzung, sie ersetzen außerdem die Marschbegleitung, wie sie bei Armstrong und Brom im strengen Vierviertel-Takt »durchgezogen« wird, durch eine lockere swingende Besentechnik. Auch in ihren Improvisationen scheinen die Musiker der vermuteten Au-

---

1360 Dresdner Tanzsinfoniker, *When the Saints go Marchin` in* (AMIGA 5 50 108, 1961).

1361 Louis Armstrong, *When the Saints go Marching in* (Decca 2230, 1938).

1362 Siehe Kapitel zur Diskursgeschichte.

thentizität eines originären Dixieland etwas Eigenes hinzufügen zu wollen. Etwa wenn der Sopransaxofonist während seiner Improvisation sich nicht mehr mit der Terz oder Quinte auf den schweren Zählzeiten begnügt und es so zu »Misstönen« in diesem harmonischen Umfeld kommt (01:04 bis 01:07). Technisches Unvermögen des Solisten wird nicht der Grund für diese Disharmonien gewesen sein (das beweisen andere Aufnahmen), eher die distinktive Lust am Aufweichen der »Routine«. Auch die dissonanten Clusterakkorde des Pianisten im Höhepunkt der Produktion gehören zu dieser Art Spielfreude (02:44). Im Ganzen genommen bleiben die DTS jedoch noch sehr am vermuteten Dixieland-Original, vergleicht man sie etwa mit der bundesdeutschen Kurt Edelhagen-Produktion aus dem Jahr 1958, welche zum Großteil von aktuelleren »cool« Elementen durchzogen ist.<sup>1363</sup> Dies könnte an dem Wunsch der DTS oder der Produktionsfirma oder beiden Akteuren zugleich gelegen haben, einen »Jazz«-Klassiker mit einer weiteren, und dieses Mal »ostzonalen« Version zu kanonisieren.

#### 5.4. »You can't play Jazz and make a Life out of it«<sup>1364</sup> –

##### Das Theo Schumann Quartett

Obwohl Schumann Zeit seines Lebens wie viele Profimusiker in den unterschiedlichsten Ensembles gespielt hat, beziehungsweise als deren Leiter fungierte, möchte ich mich in dieser Arbeit auf das *Theo Schumann Quartett* beschränken, welches von 1957 bis 1961 bestand.<sup>1365</sup> Neben aktuellen Schlagern hatte dieses Quartett scheinbar auch viele »Jazz«-Standards und Rocktitel im Repertoire, ein Grund dafür, warum es von vielen Zeitgenossen noch gern erinnert wird.<sup>1366</sup> Das *Theo Schumann Quartett* ist eng mit einer anderen Dresdner Institution verbunden, dem Tanzlokal *Roter Kakadu* auf dem Weißen Hirsch. Auch bei der Thematisierung dieser Kapelle soll die Bezugnahme auf die zeitgenössischen Tanzmusikdiskurse im Vordergrund stehen.

Das *Theo Schumann Quartett* war Schumanns erste eigene Formation, nachdem er in diversen Dresdner und westdeutschen Kapellen Tanzmusik gespielt hatte. Von den ehemaligen Mitgliedern dieses Quartetts war Werner Schmidt der einzige, der zum Zeitpunkt

1363 Kurt Edelhagen, *When the Saints go Marching in*, Koch 323 981, 1958.

1364 Diesen Spruch zitiert der Ansager in Bezug auf Theo Schumann in einem Jazzkonzert in der TH Dresden vom 26.4. 1961, Tonband im Privatbesitz Brigitte Schumann.

1365 Mindestens bis 1961: Jazzkonzert TH Dresden vom 26.4.1961 (aber nicht mit den ursprünglichen Musikern), siehe Tonband im Privatbesitz Brigitte Schumann, Kopie der Aufnahme vgl. [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1366 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 13.

meiner Recherchen noch für ein Interview zur Verfügung stand. Werner Schmidt ist außerdem ein Musiker, für den das *Theo Schumann Quartett* nur das Sprungbrett für seine spätere Karriere bei Henkels und vor allem Gollasch darstellte, auch wenn er es in sehr positiver Erinnerung behält.<sup>1367</sup> Als weitere Oral-History-Quelle stand mir dankenswerterweise Schumanns Witwe, Brigitte Schumann zur Verfügung. Mit Hilfe dieser beiden Zeitzeugen habe ich versucht, mir ein Bild von dem damaligen musikhistorischen Umfeld und der musikalischen Qualität der Kapelle zu machen. Dabei handelt es sich zugegebenermaßen nur um einen ersten Zugang, der noch weiterer Recherchen bedarf, will man ausführlicher über diese, für die Dresdner sowie DDR-Musikszene der damaligen Zeit wichtige Kapelle berichten. Mit Hilfe der Zeitzeugen gelang es mir daher lediglich, eine weitere Facette dem hinzuzufügen, was ich hier als musikhistorisches Feld konstruiere, der Dresdner Tanzmusik in den 1950er Jahren. Während Brigitte Schumann erwartungsgemäß einen sehr persönlichen Blick auf ihren Ehemann und dessen Musikerkarriere entwarf, stellte Schmidt die Kapelle mehr in einen größeren Zusammenhang der musikhistorischen Situation im Osten Deutschlands. Beide Sichten möchte ich im Folgenden näher zitieren und mit den weiter oben analysierten Tanzmusikdiskursen in Beziehung setzen.

Brigitte Schumann, Jahrgang 1934, lernte ihren späteren, um sechs Jahre älteren Ehemann mit 16 Jahren kennen, vier Jahre später heirateten sie.<sup>1368</sup> Selber ohne musikalische Ausbildung, war sie ihm dennoch eine wichtige Mitarbeiterin, was beispielsweise zahlreiche Notenkopierdienste betraf. Sie begleitete ihn außerdem bei zahlreichen Tourneen und hielt ihm den Rücken frei, indem sie sich um Haushalt und Kinder kümmerte. Dass er sie in späteren Jahren mit einer anderen Frau betrog und mit dieser auch Kinder bekam, quittiert sie heute mit nachlassender Verbitterung: »Das ist nicht so, dass ein Musikerleben [...] für eine Frau schön ist.«<sup>1369</sup> Theo Schumanns Vater war Schneidermeister und Fan klassischer Musik.<sup>1370</sup> Wie auch der Musikabteilungsleiter des RdB, Karl Gottfried, förderte Schumann senior sein Kind in dieser Hinsicht, indem er ihm klassischen Musikunterricht finanzierte. Brigitte Schumann berichtet von dem Vaterwunsch (höchstwahrscheinlich aus Theos Sicht): »er sollte ja Klassiker werden. Von seinem Vater aus. Der war ein guter Musiker. Also kein Musiker, der war Schneider, aber war ganz musikalisch. [...] Und da sollte er eben Klassik studieren. Und Dirigent [...].«<sup>1371</sup> Zu diesem Zweck sollte Schumann »je-

---

1367 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 37.

1368 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 1.

1369 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 7.

1370 Er besaß unter anderem eine von Richard Strauss signierte Autogrammkarte. Siehe das Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 16f.

1371 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 2.



den Tag vier Stunden Klavier üben. Der [Vater] saß in seiner Schneiderstube und hat [gesagt], du spielst, eher darfst du nicht Fußball [spielen], und [dann noch] zwei Stunden Klarinette.«<sup>1372</sup> Aus dieser Zeit existiert noch eine Komposition des gerade 16-Jährigen, eine *Romanze zu vier Händen* für Klavier (»op.15«, »von Theodor Schumann«).<sup>1373</sup> Später begann Schumann, an der *Staatlichen Akademie für Musik und Theater* in Dresden Musik zu studieren. Scheinbar weil sein Vater ihn irgendwann nicht mehr finanzieren konnte, begann er neben dem Studium in Tanzkapellen zu arbeiten, unter anderem als Klarinettist bei den *DTS*.<sup>1374</sup> Ein Jahr vor seinem Abschluss brach Schumann das Studium ab, um es in Westberlin abzuschließen. Brigitte Schumann erwähnt dazu, dass »ja alle rüber [machten]«. Aus ihrer (heute skeptischen) Sicht hielt ihn nur die Liebe zu seiner Freundin davon ab.<sup>1375</sup>

Auch Werner Schmidt hatte eine klassische Ausbildung an der Dresdner Akademie absolviert, bei dem Mitglied der *Staatskapelle* und Leiter der dortigen Klarinettengruppe, Karl Schütte.<sup>1376</sup> Sein Berufsziel war eine Stelle in eben diesem Orchester, aber er hat immer schon auch gern jazzaffine TUM gespielt.<sup>1377</sup> Während des Studiums arbeitete er unter anderem in den Kapellen von Christian Striegler und Hans Günter Werner, wo er die späteren Quartett-Kollegen Schumann und Gerd Schönfelder kennenlernte. Seine damaligen jazzaffinen Fertigkeiten schätzt er heute als unzulänglich ein: »[D]as war dann glaub ich doch nicht so richtig. Und da habe ich dann mir natürlich unheimliche Mühe gegeben [...] Ja, wir konnten gar nichts anderes. Also wir haben wenigstens getan was wir konnten. Ich möchte es nicht hören.«<sup>1378</sup> In der Bigband von Hans Günter Werner spielte 1955 auch Bubi Glück von der Hohenberger-Bigband Baritonsaxofon. Wahrscheinlich kam über ihn der Kontakt zu Hohenberger zustande, so dass dieser Werner Schmidt ab Herbst 1956 bis Weihnachten 1957 engagierte.<sup>1379</sup> Auch möglich ist, dass Hohenberger über Talentscouts auf Schmidt aufmerksam wurde, er soll regelmäßig die Musikhochschulen »abgeklappert« haben, um talentierte Musiker aufzuspüren, die dann zum Teil in Subunternehmen von ihm spielten.<sup>1380</sup> Schmidt kam dieses »auswärtige Engagement« gerade recht, da er nach seinem Studienabschluss nicht schnell genug eine feste Stelle in einem Orchester fand.<sup>1381</sup>

1372 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 8.

1373 »Op. 15, Romanze zu 4 Händen, von Theodor Schumann«, 1945, in: *Nachlass Theo Schumann*, im Besitz von Brigitte Schumann, o.P.

1374 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 8.

1375 »Und nun hat er mich kennengelernt. Und hat das vorgeschoben. Seine Mutter sagte, der wäre doch sowieso nicht gegangen nach Westberlin.« Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 5.

1376 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 19.

1377 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 1.

1378 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 7 und 27.

1379 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 4.

1380 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 2 und 6.

1381 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 1.

Schmidt spielte im Raum Stuttgart neben der Hohenberger Bigband auch in einem Sextett (zusammen mit Horst Jankowski, dem späteren Leiter der RIAS-Bigband und Komponisten der sehr erfolgreichen *Schwarzwaldfahrt*), das vorwiegend für Abendveranstaltungen in Nachtclubs der amerikanischen Besatzungsmacht gebucht wurde.<sup>1382</sup> Die Spielgenehmigung für die BRD musste Schmidt vierteljährlich im MfK in Berlin beantragen, bis sie ihm nicht mehr ausgestellt wurde.<sup>1383</sup> Für ihn war dieses Engagement und die Spielpraxis in den US-amerikanischen Nachtclubs eine einschneidende Erfahrung, dort lernte er das richtige Feeling.<sup>1384</sup> Schmidt spielte hauptsächlich in den so genannten EM (*enregistered men*) Clubs, in denen die rangniedrigeren Soldaten verkehrten.<sup>1385</sup> Nach Bernd Hoffmann bestand das dortige Publikum in der Mehrheit aus Afroamerikanern, dementsprechend wurde weniger *sweet* als *hot music* verlangt.

»Und wissen Sie, eigentlich war es da. Da brauchen Sie gar nicht groß. [...] irgendwie werden Sie dort derartig inspiriert, eben von diesen ganzen [lacht] von den ganzen GIs. Also das war richtig gut. Und da habe ich also über ein Jahr [...] dort in einem Club gespielt. Und da habe ich natürlich unheimlich viel mitgekriegt. Wissen Sie, da habe ich zum Beispiel so die ganzen amerikanischen Hits, da war eben gerade *Night Train*, das war das ganz Große. Und das musste ich mir natürlich alles ganz genau drauf schaffen. Und wenn es geht, genau so wie es Earl Bostic geblasen hat. Das musste ich dann irgendwie, habe ich dann zu Hause geübt. Und das ging dann aber auch irgendwie gut.«<sup>1386</sup>

Schmidt besorgte sich die Platten gleich im Club<sup>1387</sup> und hörte sie »von früh bis abends«.<sup>1388</sup> Das passgenaue Nachspielen von Interpretationen und Aufnahmen berühmter Saxofonisten wurde von Schmidt auch bei späteren Engagements in Dresden gefordert und verdeutlicht die sich verändernden Rezeptionsweisen des Publikums während dieses Zeitraumes: weg vom anonymen Interpretieren berühmter Titel, hin zu »authentischen« Spielweisen gefeierter Stars. Vor allem Stan Getz hatte es Schmidt angetan, unter anderem wegen dessen »vornehmen« Vibratos.<sup>1389</sup> Die Engagements in den Nachtclubs dauerten abends von sieben bis

1382 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 3.

1383 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 4.

1384 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 27 und 3.

1385 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 1. Siehe auch Knauer 2008.

1386 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 2.

1387 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 3.

1388 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 28.

1389 Hinter diesem Geschmacksurteil steht auch das Ausbildungsideal der *Dresdner Staatskapelle*, die einen möglichst vibratofreien Ton der Klarinetten favorisierte. Bezogen auf die ästhetischen Prämissen des Cool Jazz stellte diese Ausbildung wahrscheinlich kein Hindernis dar. Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 28.

elf, die Kapelle spielte in dieser Zeit zirka 50 Titel.<sup>1390</sup> Beliebt war neben *Night Train* auch der Titel *Flamingo*, natürlich in der kommerziell erfolgreichsten Version von Earl Bostic.<sup>1391</sup>

Auch für Brigitte Schumann war es wichtig zu erwähnen, dass ihr Mann seine jazzmusikalische Expertise in Westdeutschland erlangt hatte. Wie die meisten (gesamt)deutschen Tanzmusiker der Nachkriegszeit, die der »Jazzbazillus gebissen« hatte (Friwi Sternberg), ebenso wie alle in dieser Arbeit besprochenen Dresdner Kapellen<sup>1392</sup>, eignete sich auch Schumann die aktuelle jazzaffine TUM in Musikklubs der US-amerikanischen Besatzungsmacht an. Zum Jahreswechsel 1955/56 arbeitete er mit der Kapelle Helmut Wernicke für ein viertel Jahr in Augsburg.<sup>1393</sup> Brigitte Schumann erinnert vor allem die harten Arbeitsbedingungen des Engagements:

»So. Und da hat mein Mann so richtig den Jatz gelernt. Da haben die jeden Tag in Augsburg gespielt, in so einem Amiklub. Heiligabend. Und das acht Stunden. Und dort hat er Klarinette gemacht und Saxophon. Und da haben die dann [...] die ganzen Amittel [gespielt], in der Tonart und der Tonart. [...] Man konnte ja so rüber und nüber. Da hattest du hier einen Manager, der hat ihn in die Band verpflichtet. [...] Von Geld wollen wir gar nicht reden, damals, nicht. [...] Und dann hat er so gespielt, da war die Lippe durchgeblasen. [...] Und da durfte er Piano mal machen. Das war natürlich, so zwei drei Tage mal, damit das heilt. Der Helmut Wernicke war selber Pianist.«<sup>1394</sup>

Durch die Reisemöglichkeiten in die BRD und Westberlin war es Schumann scheinbar möglich, Kontakte zu westlichen »Jazz«-Enthusiasten zu knüpfen. In seinem Nachlass befinden sich Dokumente, welche die Bekanntschaft mit Schmidt-Joos nahelegen. Darunter befindet sich beispielsweise ein Brief von Schmidt-Joos (damals hieß dieser noch Schmidt), mit dem Zusatz »Red. schlagzeug« an Schumann, welcher das Treffen zum Westberliner Jazz-Salon erwähnt und die Kontakte, welche dort geknüpft worden seien. Außerdem verspricht er die zukünftige monatliche Sendung der Zeitschrift *schlagzeug* unter anderem an Schumann (ab Dezember 1958).<sup>1395</sup> Diese »Jazz«-Publikation erschien in 23

---

1390 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 14.

1391 *Night Train* (Jimmy Forrest, United 1034, 1952), *Flamingo* (Ted Grouya, Edmund Anderson, King 4475, 1951). Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 28.

1392 Aufgrund meiner stark eingeschränkten Quellenbasis kann ich dies bei den Musikern der DTS nicht bejahen noch verneinen.

1393 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 2 und: Antrag auf Arbeitserlaubnis in der BRD von Theo Schumann beim RdS Dresden, o. D. [1955], in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur (4.2.14), Sign. 123, o.P.

1394 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 2.

1395 Brief von Siegfried Schmidt an unbekannt, 13.2.1959, in: Privatbesitz Brigitte Schumann, o.P.

Ausgaben, zwischen April 1958 und Februar 1960. Deren Redakteur Schmidt-Joos berichtet in seiner Autobiographie davon, dass der Herausgeber *Äquatorverlag* die Aufgabe hatte, mit dieser und anderen kostenfrei in die DDR versendeten Zeitschriften »der ostdeutschen Staatspropaganda entgegenzuwirken«. Aufgrund der Personalien der Verlagsinhaber sei Schmidt-Joos schon damals klar gewesen, dass der *Äquatorverlag* »für SED und Stasi zu den ihnen verhassten Westberliner Agentenzentralen gezählt wurde«.<sup>1396</sup> In seiner Autobiographie veröffentlichte Schmidt-Joos außerdem eine Seite aus der Maiausgabe 1958 des *schlagzeug*, auf welcher er und seine »jazz«-enthusiastische Tätigkeit in der DDR bis zu seiner Flucht beschrieben werden. Auch seine Freundschaft zu Rudolf und dessen Verhaftung werden hier erwähnt.

Genau diese Maiausgabe scheint »durch Zufall in den Besitz« der Kulturabteilung des RdB Dresden gelangt zu sein. Im Bundesarchiv ist ein Schreiben dieser Abteilung (Ressel) an das MfK, Musikabteilung erhalten, in welchem vor einem konspirativen Treffen deutsch-deutscher »Jazz«-Enthusiasten anlässlich eines Jazz-Festivals in Brno gewarnt wird. Der Anlass war scheinbar die Beantragung einer Auslandsreise dorthin durch die Görlitzer Kapelle Eberhard Weise. Die vom Jazzfestival angekündigten westdeutschen Kapellen (unter anderem die *Spree City Stompers*) und die Erwähnung der Causa Rudolf in dem *schlagzeug*-Exemplar (Letzteres interpretierte Ressel als »üble Hetze«) waren der Dresdner Musikabteilung Grund genug, das Ministerium darüber zu informieren sowie vorausseilenden Gehorsam zu demonstrieren (man habe nicht die Absicht, »den Antrag des Ensembles [Weise] zur Reise in die CSR zu unterstützen«).<sup>1397</sup>

Diese beiden Dokumente legen m.E. eine Beobachtung Schumanns durch das MfS nahe. Zumindest scheint der RdB und RdS Dresden über seine Kontakte informiert gewesen zu sein. So erklären sich die Entscheidungen eben dieser Institutionen Ende der 1950er Jahre, das *Theo Schumann Quartett* nicht mehr zu Tourneen in die BRD oder zum Jazzfestival nach Warschau reisen zu lassen.<sup>1398</sup>

Daheim in Dresden entstand zu dieser Zeit ein neuer Hotspot »jazz«-enthusiastischer Tätigkeit, der es dem *Theo Schumann Quartett* erlaubte, zumindest vor Ort mit Gleichgesinnten in Kontakt zu kommen. Der *Rote Kakadu* war in den 1950ern ein beliebter Kellerklub, in dem regelmäßig Veranstaltungen mit jazzaffiner TUM stattfanden, spätestens ab

1396 Schmidt-Joos 2016, S. 481

1397 RdB, Abteilung Kultur (Ressel) an MfK, Abteilung Musik, »Betr.: Einladung zum Jazz-Festival in Brünn vom 28.9.-4.10.1958«, 5.9.1958, in: BA, DR 1, Sign. 241, o.P.

1398 Antrag des *Theo Schumann Quartetts* für eine Westreise von Januar bis Februar 1959, 2.12.1958, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur, Sign. 132, o.P. Zu Warschau und andauernden »Problemen« Schumanns mit staatlichen Instanzen siehe: Interview mit Margit und Werner Schmidt, S. 8 und 36.

November 1956 auch explizite »Jazz«-Abende, die von Studenten der *Technischen Hochschule* organisiert wurden.<sup>1399</sup> Der Geschäftsführer der Kellerbar, Ernst Langer, welcher außerdem das dazugehörige *Parkhotel* leitete, ging damit ein kalkulierbares Risiko ein, im Austausch für ausverkaufte Abende, vor allem Sonnabends. Der öffentliche Druck auf ihn schien dennoch groß gewesen zu sein, wie Margit Schmidt berichtet: »der hat immer gesagt, [sie] sollen nicht so laut spielen. Vor allem zum Gerd [Schönfelder, dr] hat er gesagt: Und Sie, Sie klopfen nicht mehr so laut! [lacht] Und mein Mann sollte ein Seidentuch ins Saxophon stecken.«<sup>1400</sup>

Theo Schumann hatte schon als Mitglied der Kapelle von Hans Günter Werner regelmäßig im *Parkhotel* gespielt und wurde spätestens ab Oktober 1957 mit seiner eigenen Kapelle für den Konzertkeller engagiert.<sup>1401</sup> Sein *Theo Schumann Quartett* bestand zu dieser Zeit aus Günter Voigt (b), Gerd Schönfelder (dr), Alfred Gogiel (ts) und Schumann am Piano und Altsaxofon<sup>1402</sup>, wobei spätestens Anfang 1958 Schmidt Gogiel und ab März 1958 Peter Sterzel Voigt ablöste.<sup>1403</sup> Schmidt erinnert sich an seine Anfänge in dieser Formation (nach seiner Rückkehr aus Stuttgart): »Und der [Schumann] hat sich natürlich auch gefreut, dass da einer mit dem entsprechenden Feeling kam. Und das hatten ja eigentlich alle nicht. Wissen Sie, alle Osis, wo auch her?«<sup>1404</sup> Das Quartett spielte jeden Tag (außer Dienstag) im *Kakadu*, aber nur zum *Jazztreff* montags ein reines »Jazz«-Programm.<sup>1405</sup> An diesem Tag und zum Tanzabend sonnabends muss der Konzertkeller sehr gut besucht gewesen sein.<sup>1406</sup> Das *Theo Schumann Quartett* hatte neben reinen »Jazz«-Standards auch Rock`n`Roll im Repertoire (Little Richards *Tutti Frutti* beispielsweise oder diverse »Elvis-Titel«).<sup>1407</sup> Schmidt spricht von »richtige[r] AFN-Musik«, also »im weitesten Sinne« dieselben Titel, die er in Stuttgart gespielt hatte. Auch Brigitte Schumann erinnert sich, dass ihr Mann viel von AFN mitgeschrieben hatte<sup>1408</sup>, bis mindestens Ende der 1960er Jahre.<sup>1409</sup>

1399 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 23 und Annonce eines Jazzband-Balls mit drei Kapellen anlässlich des zweijährigen Bestehens des Jazz-Kellers am 17.11.1958, in: *Sächsische Zeitung*, Nr. 267/1958, o.P.

1400 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 23.

1401 Ab diesem Zeitpunkt erschienen Werbeanzeigen für das Schumann Quartett in der *Sächsischen Zeitung* (Nr. 232/1957, o.P.).

1402 Laut einer Postkarte zu Werbezwecken, im Privatbesitz von Brigitte Schumann.

1403 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.15, S. 2015 und Besetzung einer Aufnahme des Theo Schumann Quartetts vom 16.3.1958 (auf Tonband, welches leider mit einer Platte von Errol Garner überspielt wurde), im Privatbesitz Brigitte Schumanns.

1404 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 5.

1405 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 29.

1406 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 30f.

1407 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 8.

1408 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 15.

1409 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 16.

Schumann muss auch von seinen Engagements in Augsburger Soldaten-Clubs handgeschriebene Kopien der dort gespielten Titel mitgebracht haben, die ihm später in Dresden zu kulturellem Kapital verhalfen.<sup>1410</sup>

In der Erinnerung der Zeitzeugen kam auch die (an anderer Stelle dieser Arbeit schon beschriebene<sup>1411</sup>) Trennung zwischen der gespielten Musik und den dazu praktizierten Tänzen zur Sprache. Während an den Titeln selbst und deren Präsentation seitens der staatlichen Institutionen nur wenige Parameter kritisiert wurden (beispielsweise ihre Herkunft aus den USA oder die gewählte Lautstärke), so war die Art und Weise, wie einige Paare dazu tanzten, einer ganzen Gesellschaftsschicht suspekt. Da die Kapellen für diese Tanzpraktiken verantwortlich gemacht wurden, mussten sie, wollten sie keine Probleme bekommen, von Zeit zu Zeit ihr Publikum »ermahnen«. Dieser, wenn man so will institutionell erzeugte Keil, der da zwischen Kapelle und Publikum getrieben wurde, führte nicht nur zur Entfremdung von tanzendem Publikum und in die Erzieherrolle gedrängten Kapellen (die in späteren Zeiten nur ansatzweise durch subversive Praktiken abgeschwächt wurde), sondern konnte auch Anlass für handfeste Konflikte mit »Halbstarken« sein, wie Margit Schmidt berichtet.<sup>1412</sup> Im Großen und Ganzen muss dem scheinbar vorwiegend studentischen Publikum aber bewusst gewesen sein, welches Privileg ihnen da praktisch in den Schoß gefallen war: Zeugen des ersten »Jazz«-Klubs Dresdens gewesen zu sein! Das *Theo Schumann Quartett* soll beim Publikum beliebter gewesen sein als die (vielleicht schon zu arrivierten) *DTS*.<sup>1413</sup> Schmidt spricht heute selbstbewusst von der damaligen Rolle des Quartetts, nämlich als erste das aktuelle Westrepertoire in Dresden gespielt zu haben: »Ja.

---

1410 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 2f.

1411 Siehe Kapitel zur jazzaffinen TUM.

1412 Margit Schmidt im Interview: »Da war die Zeit, wo Rock`n`Roll nicht getanzt werden durfte, so was gab es, das müssen Sie sich mal vorstellen! Das kann man natürlich gar keinem mehr erzählen. Und die haben immer so auseinander getanzt, so wie das eben gemacht wird. Und dann haben die die Kapellen verboten. Wenn die so gespielt haben, dass die Leute so tanzten, haben die verboten. Und der Werner ist dann mal hin, und hat zu dem einen gesagt, Mensch sag mal, könnt ihr nicht mal einmal ein bisschen wenigstens paar mal auch anders tanzen? Da hat der bloß gesagt Schnauze! Und wir kommen dann nachts aus diesem Keller, da steht der da oben, nicht. Und haut, ach das war gemein! Und der war aber auch so groß wie mein Mann. Die beide standen da, da kam der von hinten, und haut meinem Mann auf den Mund. Und das hat alles so geblutet [...]. Und da haben die einen ganz furchtbaren Prozess aufgebaut. Nicht, das war so schlimm [...]. [U]nd da kam noch die Schwester von dem jungen Mann und sagte mein Gott, wenn Ihr Mann... Und ich sagte, nein, das müssen Sie mit meinem Mann besprechen, aber Ihr Bruder das geht auch nicht, dass der sagt, wenn ihr jetzt Anzeige erstattet, dann hau ich dem so aufs Maul, dass er überhaupt nicht mehr Saxophon spielen kann. Das war finster, wirklich. Aber wie gesagt, [...] da war dann die Verhandlung, und mein Mann hat das dann abgewürgt. Der hat gesagt, nein, das machen wir nicht so, und der hat sich dann entschuldigt. Und wenn ich montags kam, da war immer alles besetzt. Und da hielt der mir einen Stuhl frei, und der hat das selber [...], sicher war ihm das [...].« Siehe: Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.15, S. 25.

1413 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 12.

Das haben wir richtig eingeführt. Der Theo. Also, das klingt blöd wenn ich das sage, *ich* eigentlich! Nicht, das konnte ja keiner.«<sup>1414</sup>

Abgesehen von den Tanz- und »Jazz«-Abenden am Sonnabend und Montag verirrten sich aber nur wenige Gäste in den *Roten Kakadu*, über die Woche meist im Parkhotel übernachtende Geschäftsleute, die mit jazzaffiner TUM oft nur wenig anfangen konnten.<sup>1415</sup> Auch waren die Zeiten für eine reine »Jazz«-Formation bereits vorbei: Mit seiner gesellschaftlichen Anerkennung und in kanonisierter Form war der »Jazz« nur noch für ein Spartenpublikum interessant und taugte in Zeiten neu entstehender Genres wie Rock oder Beat kaum noch als öffentlich diskutierter Aufreger. Gelang es einigen spezialisierten Ensembles wie den DTS, auch als freiberufliche Formation vom »Jazz« leben zu können, mussten andere Formationen wie das *Theo Schumann Quartett* alternative Wege zum reinen »Jazz«-Spiel suchen, wollten sie als Musiker arbeiten. So sind die Gründe für die Auflösung des *Theo Schumann Quartetts* Ende 1961<sup>1416</sup> nicht ausschließlich in kulturpolitischen Restriktionen<sup>1417</sup> zu sehen, sondern auch in marktwirtschaftlichen Zwängen<sup>1418</sup>: Ein Teil der Musiker suchte wirtschaftliche Sicherheit in den staatlichen Rundfunkorchestern, ein anderer Teil versuchte sich in breitenwirksameren Musikgenres. So verließen Schmidt und Sterzel 1959 das *Theo Schumann Quartett*, um zum Rundfunktanzorchester des MDR (unter dem Henkels-Nachfolger Eichenberg) beziehungsweise zum Berliner Rundfunktanzorchester unter Günter Gollasch zu wechseln.<sup>1419</sup> Theo Schumann führte sein Quartett mit einigen Umbesetzungen noch bis 1961 und gründete dann eine Beat Combo, mit der er es in den 1960ern und 70ern zu DDR-weiter Bekanntheit und drei AMIGA-Schallplatten brachte.<sup>1420</sup> Erst die dadurch erlangte finanzielle Sicherheit erlaubte es Schumann, ab 1972 wieder Tournée und Konzerte mit einer reinen »Jazz«-Formation zu bestreiten.<sup>1421</sup>

---

1414 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 29.

1415 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 30f.

1416 Vermutlich, siehe FN weiter oben. Auch die Gründung der *Theo Schumann Combo* im selben Jahr legt dieses Datum nahe.

1417 So bekam das *Theo Schumann Quartett* beispielsweise 1958 keine Genehmigung für eine Tournee in die BRD, scheinbar aufgrund fehlenden »kulturpolitischen Nutzens« und der Nichtmitgliedschaft in der Gewerkschaft. Siehe: Antrag des *Theo Schumann Quartetts* für eine Westreise von Januar bis Februar 1959, 2.12.1958, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Abt. Kultur, Sign. 132, o.P.

1418 So berichtet Brigitte Schumann: »[überlegt] Eigentlich nicht. Dass wir direkt ein Verbot hatten oder was, nein. [...] Aber kriegten eben keine Arbeit mit dem Jatz. Kam ja auch kein Publikum, es wurde ja auch nicht unterstützt und gefördert.« »Und da man kein Geld verdient als Jatzler hat er [Schumann] dann [eine] solche Combo gemacht. Das ging alles in den zehn Jahren los.« Siehe: Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 9 und 3.

1419 Interview mit Werner und Margit Schmidt vom 8.7.2015, S. 11.

1420 Siehe Brüll 2003.

1421 Programmheft der *Theo Schumann Jazz Formation*, mit Linernotes von Uwe Koch, o.D. [ca. 1974], in: Privatbesitz Brigitte Schumann, Kopie beim Autor.

## Besetzung und Repertoire

Mag das Theo Schumann Quartett von einigen staatlichen Instanzen kritisch beäugt worden sein (siehe oben): Für den Rundfunk und die Notenverlage war Schumann ein verlässlicher Partner. Dieser Umstand ist einerseits ein weiterer Beleg für Wickes »Systemzusammenhang«-These, sowie für das umtriebige Werben des Multiplikators Wehding.<sup>1422</sup> Die Zusammenarbeit beruhte natürlich auch auf der musikalischen Qualität des Quartetts, wie erhaltene Aufnahmen belegen.<sup>1423</sup> Die Fachzeitschrift *Melodie und Rhythmus* berichtet in einem Artikel über die TUM-Szene in Dresden 1958: »Es bringt anspruchsvolle konzertante Musik zu Gehör, die Anklänge an den Cool-Jazz offenbart«.<sup>1424</sup> Aber auch in der Bebop-Stilistik und schwärmerischer »Jazz«-Romantik war Schumann bewandert. Laut der Ansage anlässlich eines »Jazz«-Konzerts an der TH Dresden 1961 sei eines seiner Vorbilder der Pianist Red Garland gewesen, welcher laut einschlägigen Quellen ja beides in seinem Spiel meisterhaft verband.<sup>1425</sup>

In der Aufnahme dieses Live-Konzerts ist Schumann in einem Quartett mit dem Dresdner Trompeter und Kapellenleiter Hans-Günter Werner (1929-2015) zu hören. Auch Werner war vom Bebop beeinflusst. In seiner Kapelle hatte Schumann zuvor im Parkhotel gespielt. Beider Improvisationskunst hatte Ende der 1950er Jahre schon eine technischen Stand erreicht, der nah an die US-amerikanischen Originale heran reichte, wie man in dieser Aufnahme, dem Schumann-Titel *Tabora*, exemplarisch hören kann.<sup>1426</sup> Die Form der Ansage (im Stil der »Jazz«-Klub-Schallplatten-Vorträge), die Beschränkung auf Stilistiken abseits des Mainstreams, der Ort des Konzerts (im Saal einer wissenschaftlichen Hochschule) und die Art der Rezeption (höchstwahrscheinlich sitzend, stillschweigend, Beifall nach den Soli) macht dieses Konzert zu einem guten Beispiel für die hochkulturelle Reife des »Jazz« Anfang der 1960er Jahre, auch in der DDR. Auch wenn im gleichen Jahr (1961) eine Notenausgabe von *Tabora* für Bigbands veröffentlicht wurde<sup>1427</sup>, mit langsamerer Tempovorgabe, begrenztem Platz für »Solo Improv. ad lib.« und unter der Genrebezeichnung »Mambo«, so ist doch die eigentliche Anlage der Komposition auf ein kleines En-

---

1422 Zur Funktion Wehdings als Förderer Dresdner TUM-Kapellen siehe weiter oben das Kapitel zum Dresdner Sender.

1423 Vgl. Musikbeispiele auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1424 S. M., »Vom Café Prag zum Astoria. Ein Besuch bei Dresdner Tanz- und Unterhaltungsmusikkapellen«, in: *Melodie und Rhythmus* 6/1958, S. 22-24.

1425 Vgl. stellvertretend Leonard Feather/Ira Gitler, *The Biographical Encyclopedia of Jazz*, New York 1999.

1426 Theo Schumann Quartett Live, *Tabora* (1961, im Privatbesitz Brigitte Schumann). Eine Kopie kann nachgehört werden auf: [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de)

1427 Theo Schumann, *Tabora*, Lied der Zeit 1961.



semble zugeschnitten. Die Afro-Cuban-Stilistik (so die Ansage des Live-Konzerts), mit modalen und Hardbop-Anklängen verweist auf aktuelle US-amerikanische Vorbilder wie beispielsweise Art Blakeys *Jazz Messengers*. Es ist wahrscheinlich, dass der Titel von den »Jazz«-Enthusiasten auch so rezipiert wurde.

Das Quartett dieses Live-Konzerts, mit Dieter Gützkow am Bass und Axel Knuth am Schlagzeug, war bereits die dritte Formation Schumanns in drei Jahren. Die früheste mir zugängliche Aufnahme des Schumann Quartetts weist noch die oben beschriebene Besetzung der *Kakadu*-Sessions auf, mit Sterzel am Bass, Schönfelder am Schlagzeug und Schmidt am Tenorsaxophon.<sup>1428</sup> Das erhaltene Tonband wurde jedoch in der Zwischenzeit überspielt, mit einem Solokonzert von Errol Garner. Nur die Besetzung, das Aufnahmedatum und die einzelnen Titel sind noch auf der Hülle erhalten. Neben der großzügigen Vernichtung alter Unterlagen durch andere hier erwähnten Zeitzeugen ist diese gelöschte Aufnahme ein weiterer Hinweis auf den unpräzisen Umgang damaliger Dresdner TUM-Musiker mit ihren Werken. Und in diesem konkreten Fall ein gutes Beispiel für den Vorrang der US-amerikanischen Originale vor der eigenen kreativen Rekonstruktion dieser Musik.

So konnte ich den Klang des oben beschriebenen *Theo Schumann Quartetts* mit Werner Schmidt nicht selbst beurteilen. Archive, in denen noch entsprechende Aufnahmen schlummern, waren mir nicht zugänglich, ein Ansporn für weitere Nachforschungen interessierter »Jazz«-Fans. Zumindest wirft die erhaltene Tonbandhülle ein Licht auf das damalige Repertoire der Kapelle. Denn ein solches konnte ich ebenso nicht ausfindig machen. In dieser Arbeit muss also der Hinweis Schmidts reichen, man habe »im Großen und Ganzen« das selbe Repertoire wie in den Stuttgarter US-Army-Klubs gespielt (siehe weiter oben). Wahrscheinlich kam auch die eine oder andere ost- und westdeutsche Schlagernummer dazu, natürlich jazzaffin interpretiert. Schumann war außerdem ein talentierter Komponist, wie spätere Musikproduktionen mit seiner *Theo Schumann Combo* belegen.<sup>1429</sup> Auf der hier besprochenen Tonbandhülle sind zwei Kompositionen Schumanns verzeichnet, dazu kommen sechs US-amerikanische Standards, von *Lady be Good* bis *Moonlight in Vermont*. Von allen 15 Musikproduktionen aus der Zeit bis 1961, die ich eruieren konnte, stammen neun aus Schumanns Feder.<sup>1430</sup> Auch in seinen eigenen Kompositionen orientierte sich Schumann an westlichen Vorbildern, wie die dritte mir zugängliche Tonbandaufnahme zeigt.

---

1428 Theo Schumann Quartett, Aufnahme am 16.3.1958, im Privatbesitz Brigitte Schumann.

1429 Siehe Brüll 2003.

1430 Vgl. die Auflistung der Musikproduktionen auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

## ***Was weißt du schon davon und Blues in C***

In dieser sind vier Titel enthalten, welche am 9.12.1959 im Dresdner Sender produziert wurden. Zwei davon können auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de) nachgehört werden und ich möchte sie hier kurz besprechen. *Was weißt du schon davon (Rosmarie)* ist ein Lied über einen Vater, der abends vor dem Bett seiner Tochter steht und ihr vom Erwachsenwerden erzählt. In der traditionellen Songstruktur AABA gehalten und aus viertaktigen, eingängigen Melodiephrasen bestehend, ist dieser Titel ein Popsong, wie er im Buche steht. Daneben ist er auch ein gutes Beispiel für die in dieser Arbeit besprochene jazzaffine TUM. Vom Klang der (elektrisch verstärkten, wahrscheinlich Vollresonanz-)Gitarre über die Begleitfiguren im Klavier bis zum sanften Gesang im Crooner-Stil orientieren sich die Musiker an US-amerikanischen Originalen. Das *Nat King Cole Trio* mit Oscar Moore an der Gitarre ist aufgrund seiner Hitparaden-Tauglichkeit und der dadurch erfolgten weiten Verbreitung über alle Medienkanäle das wahrscheinlichste Vorbild, das muss aber hier Spekulation bleiben. Die Musiker sind dieselben wie bei obiger gelöschten Aufnahme, nur Werner Schmidt wird durch den Gitarristen Max Dolsdorf ersetzt, der den Titel auch singt, in einer weichen Baritonlage. In der Produktion wurde der Gitarre, dem Klavier und der Stimme ein leichter Hall zugefügt.

Auffallend ist die Begleitung im Klavier: Von der Lautstärke etwas im Hintergrund gehalten, improvisiert Schumann praktisch den ganzen Song hindurch die Gesangsmelodie umspielende Melismen, als wollte er deren angenommene Banalität verdecken. Ab 02:20 wird der Musikproduktion noch eine Klarinette zugefügt, die ebenfalls von Schumann eingespielt wurde. Sie dominiert unisono mit der Gitarre einen durchkomponierten Zwischenteil, den ausnahmsweise das Klavier akkordisch begleitet. Ab 02:51 bekommt der Gitarrist Dolsdorf 30 Sekunden Zeit, einen Improvisations-Chorus zu gestalten, den er gekonnt mit Akkordbrechungen, *blue notes* und *bending* der Saiten füllt. Die Komposition hat eine sanfte Eingängigkeit und wirft den Schatten voraus auf zukünftige TUM-Erfolge der *Theo Schumann Combo*.

*Blues in C* ist eine kurze »Jazz«-Produktion, bei der noch ein Altsaxofon, gespielt von Schumann, hinzugefügt wurde. Nach der Einführung des Themas, welches aus kaum variierten Akkordbrechungen besteht und entfernt an den *C Jam Blues* von Duke Ellington erinnert, beginnen schon die Improvisationen in der Gitarre und im Klavier. Die Ähnlichkeit mit der berühmten Vorlage dürfte bewusst so konzipiert gewesen sein, ein distinktiver Gewinn beim Publikum war dem Quartett so sicher. Auch auf dem Altsaxofon war Schumann

ein versierter Improvisateur (ab 01:10), er sticht die Gitarre aus (ab 01:30) und den Bass sowieso (ab 01:50), bevor alle das Thema fast identisch wiederholen.

Beide Titel waren im *Dresdner Sender* offenbar für ein breiteres Publikum produziert worden. Der Zuschnitt auf eine »Jazz«-Sendung hin ist unwahrscheinlich.<sup>1431</sup> Das belegt auch eine weitere Aufnahme von *Blues in C* im Rahmen des oben erwähnten »Jazz«-Live-Konzerts. Dort sind längere Improvisationen in Bebop-Manier und ein schnelleres Tempo Garanten für das Herzklopfen der versammelten »Jazz«-Enthusiasten. Die Konzeption der Musikproduktionen mit dem *Theo Schumann Quartett* als jazzaffine TUM zeugen von einer kulturpolitischen Strategie, der die Verantwortlichen beim Sender treu geblieben sind, trotz eventueller Kritik aus dem Rat der Stadt oder des Bezirkes Dresden.

## 5.5. Fazit: Die kulturpolitischen Strategien der Kapellen

Die Kapelle Heinz Kretzschmar ist ein gutes Beispiel für die gelungene Lenkung des Musikmarktes durch staatliche Institutionen: in diesem Fall durch die Strategie des RdS Dresden, des sächsischen MfV, des Landesverbandes des FDGB und der städtischen Volkspolizei (eventuell auch des Geheimdienstes, auf jeden Fall auch der Partei), eine Kapelle zu verbieten, die man aufgrund ihres marktkonformen Auftretens (im Sinne der aktuellen US-amerikanisch geprägten Swingmode) verdächtigte, die Jugend zur Opposition aufzustacheln. Da aber ein Verbot der Kapelle aufgrund steuerrechtlicher Vergehen nicht möglich war (laut seines ehemaligen Kollegen Sternberg achtete Kretzschmar penibel auf seine diesbezüglichen Verpflichtungen<sup>1432</sup>) und aufgrund des Repertoires ohne Gesetzesgrundlage, war die Schlägerei während des Konzertes ein willkommener Anlass. Ob diese Schlägerei eine »inszenierte« gewesen ist, wie von mehreren Zeitzeugen behauptet, lässt sich ohne Kenntnis der Polizei- bzw. Geheimdienstakten nicht einschätzen. Glaubt man den Erzählungen des anwesenden »Jazz«-Fans Gerlach, könnte es eine von der Polizei provozierte Schlägerei gewesen sein (aufgrund des unverhältnismäßigen Einsatzes mit »Gummiknüppeln«).<sup>1433</sup>

---

1431 Ich habe zumindest in den einschlägigen Rundfunkzeitschriften keine Sendung mit dem Theo Schumann Quartett in der Zeit von 1957 bis 1961 gefunden. Stattdessen liefen aufklärende Sendungen mit US-amerikanischen Originalen, unter dem Titel *Porträt George Shearing* oder *Jelly Roll Morton* auf dem Deutschlandsender, siehe: *Unser Rundfunk*, 2.2.1957 und 16.3.1957.

1432 Interview mit Friwi Sternberg vom 4.4.2013, S. 26.

1433 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 5.

Auch über die Gründe des provozierenden Verhaltens von Kretzschmar an diesem Abend lassen sich nur Vermutungen anstellen. Interpretiert man aber dieses Verhalten als Strategie, sich den Bevormundungen des Staates entgegenzustellen, dann ist die Kapelle Heinz Kretzschmar auch ein gutes Beispiel für die misslungene Lenkung des Musikmarktes durch staatliche Institutionen. Denn der Kapelle war es ja einerseits gelungen, in relativ kurzer Zeit eine steile Karriere zu beginnen, die auch aufgrund ihrer musikalischen Qualität zu einer großen Fan-»Gemeinde« sowie zu Rundfunk- und Plattenverträgen geführt hatte. Auch der Erfolg Kretzschmars in Tanzsälen Westberlins dürfte ihn zu der Entscheidung veranlasst haben, sich nicht mehr um die lokalen kulturpolitischen Vorgaben zu scheren und die DDR zu verlassen. Tatsächlich verhalf ihm ja dieses Verhalten zum »Rebellen«-Status in der Heimatstadt und zu einer Karriere in der BRD, die ihm in der DDR wahrscheinlich nicht (so schnell) vergönnt gewesen wäre. Andererseits war es ja eine Strategie der staatlichen Kulturpolitik der DDR, gerade erfolgreiche Kapellen zur Zusammenarbeit zu bewegen, um den (zu Recht) als wichtig erkannten Einfluss auf die Jugend zu sichern.

Alle in dieser Arbeit besprochenen Kapellen haben eines gemeinsam: Sie waren freiberuflich tätige Ensembles. Gerade deshalb eignen sie sich m.E. dazu, die Zwänge des Musikmarktes darzustellen, welche in institutionalisierten, fest angestellten Ensembles nur in sehr abgeschwächter Form wahrnehmbar wären. Dass dieser »real existierende« Musikmarkt denn auch zur erzwungenen Neuorientierung der hier beschriebenen Kapellen Ende der 1950er Jahre führte, stellt eine weitere kulturpolitische Strategie des sozialistischen Staates dar. Nämlich der Entschluss, diese Ensembles zwar nicht zu verbieten, aber auch nicht finanziell zu unterstützen, wie es ja bei den Rundfunkorchestern in Leipzig und Berlin gang und gäbe war.

Neben vielen anderen Faktoren waren es die elektrifizierte Musikkwiedergabe (die eine Verringerung der Musikeranzahl ermöglichte) und sich verändernde Vorlieben jugendlicher Musikkonsumenten, welche zur Auflösung vieler swingender Tanzkapellen in den 1960er Jahren führte. Ein Trend des US-amerikanischen Musikmarktes, der sich mit nur geringer Verzögerung nun in Europa fortsetzte. Die in dieser Arbeit beschriebenen Kapellen reagierten unterschiedlich auf diese Entwicklung. Dem geflüchteten Heinz Kretzschmar gelang eine Anstellung in einem westdeutschen Rundfunk-»Jazz«-Ensemble (bei Kurt Edelhagen). Heinz Kunert arbeitete nach der Auflösung seiner Tanzkapelle als Begleiter von Variété-Programmen und Kabaretts sowie in der »Sparte Chanson und Liedermacher«. Den *Dresdner Tanzsinfonikern* gelang durch Engagements in der Film- und Trickfilm-Produktion sowie durch die Anbindung an die HfM in Dresden das Überleben als reine »Jazz«-Formati-

on. Und Theo Schumann versuchte mit einer Combo in wechselnder Besetzung sein Glück im Rock- und Popbereich, was ihm zu einer bescheidenen Karriere in der DDR verhalf.

## **5.6. Das jugendliche Tanzpublikum und die Fans**

In diesem Kapitel möchte ich die Teilnahme der Rezipienten am Tanzmusik-Diskurs näher erläutern, anhand ausgewählter Kategorien. Einige Strategien überregionaler Akteure habe ich schon weiter oben dargelegt, hier möchte ich weitere lokale Akteure vorstellen.

### **Distinktive Abgrenzung von den Moralvorstellungen der Erwachsenen und von politischen Zuschreibungen durch eben diese**

Bei der Beschäftigung mit dem Thema Jugendkultur in der unmittelbaren Nachkriegszeit fällt auf, dass die öffentliche Berichterstattung über jugendlichen Musikkonsum und die Selbstzeugnisse interviewter damaliger Jugendlicher divergieren. Überwiegt auf institutioneller Seite die Sicht des Jugendschutzes, welcher Minderjährige vor Alkoholmissbrauch und zu frühen sexuellen Erfahrungen schützen will, aber öffentlich ein Bild des drohenden »moralischen Verfalls« der Gesellschaft zeichnet, so betonten meine Interviewpartner ihre moralische Integrität beziehungsweise ihr Einverständnis mit den damaligen moralischen Standards. Dieses Missverhältnis zwischen öffentlicher Meinung und subjektiv empfundener Jugendkultur betrifft auch die politischen Zuschreibungen des Musikkonsums. Auf der einen Seite stand die schon im Kaiserreich politisierte Ablehnung US-amerikanisch geprägter Massenkultur, auf der anderen Seite die vorwiegend an hedonistischer Befriedigung ihrer Bedürfnisse orientierte Jugend, die sich zum Großteil nicht für Politik interessierte.

Deswegen ist eine Definition der damaligen Jugendkultur als eine politische oder oppositionelle m.E. nicht zutreffend und übernehme in diesem Fall die Sicht der damaligen staatlichen Institutionen. Mag eine Interpretation der Jugendkultur als politisch aufgeladene für die Beschreibung der 1960er in Europa zutreffen, für die Zeit der »Swingjugend«<sup>1434</sup>, die von den 1930er bis in die 1950er Jahre reicht, trifft sie nicht zu. Damit stimme ich mit Kerstin Rathgeb überein, die im Rahmen ihrer Dissertation zur Frankfurter »Swingjugend«

---

1434 Laut Emil Mangelsdorff ein diskriminierender, von den Nazis erfundener Begriff. Sie selbst hätten sich so nicht genannt, siehe: Bernd Polster, »Treudeutsch Treudeutsch. Swingheinis unterwandern den Kolonnen-zwang«, in: Ders. (Hg.), »Swing Heil«. *Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 145.

zu dem Schluss kommt, »dass alle der Befragten [ihre Interviewpartner] für sich eine Art der Normalität hergestellt haben, die sie zu ›normalen Besonderen‹ machte. Sie beschreiben zwar eine Kultur, die aus dem damaligen Rahmen fiel und beschreiben sich teilweise durchaus als elitär, dennoch vermögen sie in dem Besonderen nicht das Nonkonforme zu sehen.«<sup>1435</sup>

War die »Swingjugend« der 1940er schon keine Generationsbewegung gewesen<sup>1436</sup>, so waren reine Swingfans auch nach 1945 eher selten unter der tanzenden Jugend anzutreffen.<sup>1437</sup> Laut den veröffentlichten Statistiken des Dresdner Tanzlehreerehepaars Graf waren die beliebtesten Tänze ihrer Schüler für die Jahre 1956 bis 1961: der langsame Walzer (23-32 Prozent), der Foxtrott (2-15 Prozent), der Boogie (8-15 Prozent), der Wiener Walzer (9-31 Prozent), und der Tango (2-8 Prozent), wobei die Werte nach Jahrgängen schwankten, aber nie über den oberen Bereich hinausgingen.<sup>1438</sup> Da es sein kann, dass diese Statistik ideologisch eingefärbt war, möchte ich ergänzend eine Untersuchung von Jürgen Zinnecker zitieren, der das jugendliche Ausgehverhalten der 1950er für die BRD untersucht hat. Für ähnliche Verhältnisse spräche ja, dass zu dieser Zeit in der BRD wie in der DDR die jugendliche Tanzkultur noch dieselbe wie vor 1945 (und früher) gewesen ist, das heißt sie war noch keine ausschließlich jugendliche, sondern »in vorgegebene gesellschaftliche Tanzformen und Tanzanlässe der Erwachsenengesellschaft eingebunden«.<sup>1439</sup> Nach Zinnecker befanden sich unter den Jugendlichen in der BRD 60 Prozent Tanzinteressierte. Nichttänzer waren vor allem jüngere Menschen (15-17 Jahre) und Jungen.<sup>1440</sup> Entgegen der (negativ beurteilten) Prominenz amerikanischer Tänze in der öffentlichen Meinung gaben die Jugendlichen in Zinneckers Untersuchung an, diese gar nicht so gern zu tanzen, was zugegebenermaßen damit zu tun haben könnte, dass die Interviewten moralisch einwandfreie Antworten geben wollten. Nach Zinnecker waren 1954 Walzer, Tango und Foxtrott die beliebtesten Tänze, Jitterbug und Swing jedoch mit vier und einem Prozent die Schlusslichter.<sup>1441</sup> Auch der Rock`n`Roll war anfangs ein Randphänomen.<sup>1442</sup> In einer Befragung aus

---

1435 Kerstin Rathgeb, *Helden wider Willen. Frankfurter Swing-Jugend – Verfolgung und Idealisierung*, Münster 2002, S. 157.

1436 Rathgeb 2002, S. 156.

1437 Fred Ritzel, »Die Rock'n'Roller wollten wir hier nicht haben!« Über das Verhältnis von Jazzfans und Rockfans in den 1950er Jahren in Oldenburg«, in: Peter Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*, Oldenburg 2007, S. 1.

1438 Anonymus, »In den fünf Jahren unserer bisherigen Tätigkeit...«, in: *Melodie und Rhythmus*, 13/61, S. 5.

1439 Jürgen Zinnecker, *Jugendkultur 1940 – 1985*, Opladen 1987, S. 207.

1440 Zinnecker 1987, S. 205.

1441 Zinnecker 1987, S. 208.

1442 Zinnecker 1987, S. 211. Ritzel 2007, S. 2.

dem Jahr 1960 bekannte sich nur eine Minderheit der Jugendlichen zu dieser Musik: 34 Prozent der 16-20-Jährigen und 23 Prozent der 21-24-Jährigen tanzten am liebsten zu Rock`n`Roll. Bezogen auf die gesamte Jugend bis zum Alter von 30 Jahren blieben dagegen Walzer, Tango und Foxtrott die beliebtesten Tanzformen.<sup>1443</sup> Glaubt man diesen beiden Statistiken, ist also von ähnlichen Einstellungen der Jugendlichen in Ost und West auszugehen. Auch der Alkoholkonsum der Jugend, in der öffentlichen Meinung oft gescholten, scheint in Wirklichkeit geringer gewesen zu sein: 1955 tranken 19 Prozent der Jugendlichen »gerne«, 48 Prozent »nicht viel« und 32 Prozent »gar keinen« Alkohol.<sup>1444</sup>

In diesem Zusammenhang möchte ich noch einmal auf die Art und Weise des Tanzens eingehen. Seit den ersten aus den USA importierten Tänzen in den 1920er Jahren war das dabei gezeigte Verhalten der Jugend der Hauptkritikpunkt der »Jazz«-Ablehnung großer Teile der Bevölkerung.<sup>1445</sup> Auch nach 1945 ging es den Behörden weniger um die Musikin-terpretation als um die Art und Weise des Tanzens. In den staatlichen Quellen dieser Jahre wird wiederholt die kulturpolitische Forderung geäußert, die Kapellen seien für die Erzie-  
hung der Tanzenden verantwortlich. Um eine drohende Entziehung der Spielerlaubnis zu verhindern, begannen daraufhin viele Kapellen, beispielsweise das Tanzen des *Jitterbugs* (mit seinen prägnanten »throw back«-Figuren) mit »Saalverweisen« zu ahnden.<sup>1446</sup>

Eine weitere Möglichkeit, das Tanzverhalten der Jugendlichen zu kontrollieren, war die von Seiten des Staates angestrebte »Zusammenarbeit« mit den Tanzschulen. Da diese (zum Großteil noch privaten) Institute aus kommerziellen Gründen jedoch darauf angewiesen waren, ihre Kundschaft mit der möglichst originalgetreuen Vermittlung neuester Tanzfor-  
men »bei der Stange zu halten«, waren dieser »Zusammenarbeit« Grenzen gesetzt. Doku-  
mente dieser Auseinandersetzung finden sich in den Akten über die ganzen 1950er Jahre gestreut.<sup>1447</sup> Um diese kulturpolitische Strategie zu veranschaulichen, möchte ich das Er-  
gebnis einer Beratung des RdB Dresden mit einigen Lehrern für Gesellschaftstanz zitieren, welches m.E. sehr schön die Hilflosigkeit staatlicher Institutionen dieser Jugendkultur ge-  
genüber illustriert:

»Als gute Tat für eine gute Sache verpflichteten sich die Lehrer für Gesellschaftstanz des Bezir-  
kes Dresden, Patenschaften für die einzelnen Gaststätten zu übernehmen, in denen Tanzveranstal-

---

1443 Zinnecker 1987, S. 212.

1444 Zinnecker 1987, S. 247.

1445 Siehe dazu Kapitel jazzaffine TUM.

1446 Vgl. beispielsweise: Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 24.

1447 Vgl. beispielsweise: FDGB, Gewerkschaft Bühne an MfV, Referat Theater, 7.11.50, in: SächsHStA Dresden, MfV (11401), Sign. 2475, Bl. 68.

tungen durchgeführt werden. Mit der Übernahme dieser Patenschaft sind sie für das Niveau des Tanzes bei öffentlichen Tanzveranstaltungen in diesen Etablissements verantwortlich. Als ein Mittel, um den öffentlichen Tanz zu verbessern, werden ab Mitte September kostenlos von den Lehrern in 15-20-Minuten-Programmen guter Gesellschaftstanz gezeigt. Nachdem in zwei Lokalen, im Lindengarten und im Volkshaus Laubegast, diese Form der Einflussnahme auf den Gesellschaftstanz erprobt wird, soll diese Form auf alle anderen Säle übertragen werden.«<sup>1448</sup>

Im Laufe der Zeit war dem *Jitterbug*, wie auch schon zuvor dem *Charleston* oder ähnlichen, anfangs »aufregenden« Tänzen, das Schicksal beschieden, durch Standardisierungsprozesse doch noch den Eingang in das Repertoire der Tanzschulen zu finden, wo er als »Boogie Woogie« (seiner afroamerikanischen Charakteristika beraubt<sup>1449</sup>) erlernt werden konnte. Als Beispiel für diese Praxis möchte ich eine Tanzanleitung aus der Zeitschrift *Melodie und Rhythmus* zitieren:

»Beachten sollte man, daß sämtliche Schritte mit leicht gelockerten, aber nicht krummen Knien und auf flachem Fuß getanzt werden. [...] Die Partner stehen mit etwa Fußlänge Abstand voneinander, die rechte Hand des Herrn liegt an der linken Taille der Dame, deren linke Hand liegt an der rechten Schulter oder Ellenbogenbeuge des Herrn, die gefassten Hände sind bis in die Augenhöhe des kleineren Partners – meistens wird das wohl die Dame sein – erhoben. Zum Schluß noch eine Bitte: Lassen Sie den Oberkörper aus dem Spiel; die Schultern sollen auch hier ruhig gehalten werden. Der Rhythmus hat in den Füßen zu stecken, [...].«<sup>1450</sup>

Gerade herausragende Merkmale des *Jitterbug* und verwandter Tänze, wie die freie Artikulation aller Körperteile oder der Tanz mit eingeknickten Knien und auf den Zehenspitzen, werden in dieser Anleitung negiert. Von dem Dresdner Tanzlehrerpaar Werner und Elfriede Graf, welches diesen Artikel und weitere Anleitungen in derselben Zeitschrift publiziert hatte, stammt auch eine Tanzschule in Buchform, in der versucht wird, westlichen Tanzmoden eine sozialistisches, nationales und moralischen Standards entsprechendes Äquivalent entgegenzusetzen. Durch die Standardisierung der improvisierten Tänze gelingt die Einbindung in den hochkulturell geprägten Kanon, dazu gehört auch die Abgrenzung

---

1448 RdB, Abt. Kultur (Hübner), o.D. [1957], »Bericht über die Erfüllung des Planes zur Förderung der Jugend«, in: SächsHStA Dresden, RdB Dresden (11430), Sign. 6569, Bl. 45.

1449 Wie die prinzipielle Beweglichkeit aller Körperteile.

1450 Anonymus, »Der Rhythmische Foxtrot oder Boogie kultiviert getanzt«, in: *Melodie und Rhythmus*, 5/1960, S. 23. Autor von Fortsetzungsartikeln in *Melodie und Rhythmus* 6 und 7/1960, sowie bei anderen Artikeln über den Gesellschaftstanz, wie »Kleiner Knigge fürs Tanzparkett« (*Melodie und Rhythmus*, 21/1959, S. 20f.) oder »Mensch, tanz richtig! 28. Folge« (*Melodie und Rhythmus*, 1/1959, S. 20f.).



von »Kitsch« und »Kommerz«. Das Ehepaar Graf bemerkt hierzu: »Der Rock`n`Roll ist kein Ausdruck der Lebensfreude und der gepflegten Unterhaltung, sondern lediglich aus Gründen des Geschäfts gemacht.«<sup>1451</sup>

### **Mehr als nur ein Generationskonflikt**

Neben der öffentlichen Konstruktion des jugendlichen Musikkonsums als oppositionelles Verhalten muss hier auch eine weitere Konstruktion in Bezug auf die jazzaffine TUM relativiert werden: die des Generationskonfliktes. Man kann schon deshalb nicht von einem Generationskonflikt in Bezug auf die jazzaffine TUM sprechen, weil sich unter den Fans neben der um 1930 Geborenen auch um 1910 Geborene befanden, wie Kurt Michaelis (1912-2013, *Hot Club Leipzig*) oder Hans Blüthner (*Hot Club Berlin*). Ganz abgesehen von noch älteren Jahrgängen, die dieser Musik zumindest offen gegenüberstanden, wie Karl Laux oder Karl Gottfried (beide 1896 geboren).<sup>1452</sup> Erst die Ablösung der Swingmode durch R`n`B und R`n`R Ende der 1950er und die endgültige Etablierung des »Jazz« als Hochkultur markieren m.E. einen Generationsunterschied.

Vor dieser Etablierung war eine eindeutige Trennung zwischen der breiteren Swingmode und reinen Swingfans nicht immer möglich. Man kann versuchen, letztere von der Masse der tanzenden Jugendlichen zu unterscheiden, indem man ihnen einen Hang zur hochkulturellen Aufwertung des »Jazz« zuschreibt, der sich im Anlegen von Plattensammlungen, Gründen eigener »Jazz«-Combos, in Lektüre von Spezialliteratur und Besuchen von »Jazz«-Vorträgen äußerte.<sup>1453</sup> Was aber das äußere Erscheinungsbild und den Rezeptionsmodus dieser Musik betraf, fällt eine Unterscheidung schon schwerer. Es gab »Jazz«-Fans, die zu dieser Musik tanzten, als ihr nur ernsthaft zu lauschen, und es gab mit Ringelsocken und Kreppsohlen ausgestattete »Jazz«-Fans, die sich nicht um die historisierende Vereinnahmung der jazzaffinen TUM kümmerten.

Aufgrund dieser »dezidiert unpolitische[n] Rezeptionshaltung der jungen Nachkriegsgeneration«<sup>1454</sup>, die auch schon die »Swingjugend« im »Dritten Reich« charakterisierte, reicht die einseitige Interpretation dieser Subkulturen als von oppositionellem Bewusstsein durchdrungene Gegenkultur nicht aus, um dieses Phänomen umfassend zu beschreiben. Stattdessen übernahm diese eingeeengte Sicht auf die Jugendkulturen ohne größere Ein-

---

1451 Werner und Elfriede Graf, *Tanzen möchte ich. Schule des modernen Gesellschaftstanzes*, Berlin 1958, S. 9f.

1452 Siehe dazu das RdB-Kapitel.

1453 Siehe Kapitel TUM-Diskurs.

1454 Taubenberger 2009, S. 119.

wände die damalige Diskursstrategie der Herrschenden, jedwede musikalische Sozialisation und Distinktionsweise als politisierte zu begreifen. »Politisiert« meint hier den zugeschriebenen Oppositionellenstatus, denn politisch waren sie ja durchaus, die Strategien der Diskursteilnehmer (zumindest aus der in dieser Arbeit geteilten Sicht Bourdieus). Diese These erhärten die Selbstzeugnisse der von mir interviewten Zeitzeugen sowie in dieser Arbeit erwähnte Autobiografien ehemaliger Diskursteilnehmer, die sich nicht als Oppositionelle sahen (außer Reginald Rudorf). Vermutlich trifft diese Interpretation auch auf folgende Jugendkulturen wie Rock'n'Roll-Fans und Punks zu, wie Interviewpassagen bei Mark Fenemore, Carsten Fiebeler und Michael Boehlke nahelegen.<sup>1455</sup>

Jan Kurz lehnt in diesem Zusammenhang die Zuschreibung »Widerstandsopposition« ebenfalls ab, und vermutet als Gründe des Swingfan-Daseins die (für dieses Alter natürliche) »Verteidigung von persönlichen Freiheiten, gegen das NS-Gemeinschaftsideal«.<sup>1456</sup> Auch der »Jazz«-Gitarrist Coco Schumann (1924-2018) hat sein Umfeld, unter dem sich auch viele Swingfans befanden, als nicht oppositionell wahrgenommen. Die meisten hätten sich »als richtige Deutsche« verstanden, seien in »Jungvolk« und »HJ« gewesen und hätten höchstens »auf Vorlieben bestanden«, beziehungsweise ihre »Abneigung gegen militärische Hierarchien« durch »jugendliche Renitenz« gezeigt.<sup>1457</sup>

Die Swingmode der unmittelbaren Nachkriegszeit gehörte zu einem über zwei Jahrzehnte anhaltenden popkulturellen Phänomen, welches durch die erstmalige »Verknüpfung von Massenmedien und Unterhaltungskultur« durchaus als »Vorreit[er] moderner Jugendkulturen« interpretiert werden kann.<sup>1458</sup> Vor wie nach 1945 handelte es sich bei der »Swingjugend« vor allem um männliche Jugendliche, Mädchen waren in der Minderheit.<sup>1459</sup> Sie kamen vor allem aus der Mittelschicht und waren zwischen 16 und 21 Jahre alt.<sup>1460</sup> Neben der favorisierten Musik waren die äußeren Merkmale der »Swing-Jugend« am auffälligsten: Sie trugen immer wenn es möglich war, »anglophile Kleidung, ganz helle Mäntel«<sup>1461</sup>, eine schmale Krawatte, oft einen »maßgeschneiderte[n] [aber] überlange[n] Anzug«, möglichst mit »Karomuster«<sup>1462</sup>, den »Roller-Hut [sowie] Schuhe mit Kreppsoh-

---

1455 Mark Fenemore, *Sex, Thugs and Rock'n'Roll. Teenage Rebels in Cold-War East Germany*, New York, Oxford 2007, S. 146. Carsten Fiebeler, Michael Boehlke, *ostpunk! / too much future*, Egoli Tossell Film 2007.

1456 Jan Kurz, »Swinging Democracy«: *Jugendprotest im 3. Reich*, Münster 1995, S. 89.

1457 Graeff/Haas 1997, S. 37.

1458 Rathgeb 2003, S. 131.

1459 Kurz 1995, S. 7.

1460 Kurz 1995, S. 63.

1461 Rathgeb 2003, S. 138.

1462 Kurz 1995, S. 78.

le«. <sup>1463</sup> Unter Frauen waren »körperbetonte modische Kleider« beliebt, »Faltenröcke, hauchdünne seidene Strümpfe, blauwollne Kniestrümpfe [und] lange Hosen«. <sup>1464</sup> Die männlichen Jugendlichen ließen ihre Haare lang wachsen und die Mädchen schminkten sich stark, beide trugen des öfteren »eine ausländische Zeitung oder ein Regenschirm unter dem Arm«. <sup>1465</sup>

Die Artikulation der Swingbegeisterung als distinktive Nischen-Jugendkultur begann in den späten 1930ern und reichte bis in die frühen 1950er. Das Jahr 1945 war in dieser Hinsicht keine Zäsur: Mode, Tanzverhalten und Musikgeschmack der Swingfans blieben dieselben. Was Horst H. Lange (1924-2001), prominentes frühes Mitglied der Berliner »Swingjugend«, über seine musikalische Sozialisation berichtet, dürfte ebenso für zahlreiche Dresdner Fans gelten. <sup>1466</sup> Schon mit sechs Jahren wurde Lange zum Comics-Fan. <sup>1467</sup> Neben der Liebe zum (Oldtime-)»Jazz« mochte Lange auch Schlager, wie von Nat Gonella <sup>1468</sup>, eben jazzaffine TUM. Lange war außerdem Fan von Artie Shaw, an diesem gefiel ihm unter anderem die »Wucht und Exaktheit der Bigband« <sup>1469</sup>, eine Zuschreibung, die auch von vielen Fans der Nachkriegszeit erwähnt wird und vor allem die den Körper direkt berührende Lautstärke der Band charakterisieren soll. <sup>1470</sup> Die Geschichte des »Jazz« habe er über die Bücher von Pannassié und Goffin gelernt, über diese auch das Diktum, dass »nur Schwarze [...] wirklich Jazz spielen [können]«. <sup>1471</sup>

Nach dem Kriegseintritt der USA »Anfang 1942«, als »Jazz«-Platten mit amerikanischer und englischer Musik »kaum noch zu bekommen« waren, lernte Lange auch deutsche Hot-Bands zu schätzen, wie die von Fred Brocksieper, Meg Tevelian, Ernst van t`Hoff, Benny de Weille, Hans Rehmstedt, Willy Berking, Kurt Hohenberger, Michael Jary oder Lutz Templin. <sup>1472</sup> »Für Swingfreunde bedeutungslos« seien dagegen die »typisch deutschen« Bands Bernhard Etté, von Geczy, Heinz Hupperts und Hans Busch gewesen. <sup>1473</sup>

---

1463 Rathgeb 2003, S. 138.

1464 Kurz 1995, S. 78.

1465 Rathgeb 2003, S. 138.

1466 Das legen zahlreiche Bemerkungen meiner Interviewpartner nahe, ebenso wie in Buchform erschienene Autobiografien ehemaliger Dresdner Zeitzeugen, beispielsweise Drechsel 2011.

1467 Lange 2000, S. 20.

1468 Lange 2000, S. 72.

1469 Lange 2000, S. 80.

1470 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 11: »Da war Stan Kenton, das war also die Band. [...] Die hatten eben sechs Trompeten und vier Posaunen und sechs Sax oder so was und wenn die anfangen zu blasen! Ich weiß nicht, haben Sie mal den Count Basie erlebt? In Leipzig war der. Da war ich. Ich kriege schon Gänsehaut wenn ich nur davon erzähle. Ach, die fangen den ersten Titel an, da kommt eine Wand runter.«

1471 Lange 2000, S. 161.

1472 Lange 2000, S. 154.

1473 Lange 2000, S. 167.

Auch über die englische Zeitschrift *melody maker* versorgte sich Lange, wie auch sein Zeitgenosse und Swingfan Hans Blüthner, mit Informationen über die neuesten Swingetails.<sup>1474</sup> Erst in der amerikanischen Gefangenschaft lernte Lange dagegen die Zeitschrift *Downbeat* kennen.<sup>1475</sup> Den regelmäßig stattfindenden »zeitweiligen Tanzverboten« nach Kriegsbeginn sei man durch »den Besuch von Tanzschulen und Budenzaubern entgangen«, so Lange.<sup>1476</sup>

Auch Berichte von Dresdner Augenzeugen wie Drechsel oder Kunert legen die Existenz einer wie bei Lange beschriebenen Swingszene schon vor 1945 nahe. Für eine Beschreibung des Dresdner Musikfeldes im Nazismus war aber leider in dieser Arbeit kein Platz vorhanden. Im Folgenden möchte ich nur kurz auf die institutionelle Sicht des faschistischen Staates eingehen, der in den Dresdner Swingfans vor allem jugendliche Devianz und politische Opposition sah. Ein bei Detlev Julio K. Peukert veröffentlichter Polizeibericht aus dem Jahr 1941 legt diese Einschätzung nahe: Auch hier findet sich die Kriminalisierung an sich harmloser musikalischer Sozialisation. Besonders in den Arbeitervierteln käme es laut diesem Bericht zu »Zusammenrottungen Jugendlicher«, die sich als »Mob« bezeichneten (»Hechtmob«, »Alaunmob«, »Fleischermob«). Dabei handelte es sich um »Gruppen von 20-40 Jugendlichen, zwischen 15 und 19 Jahren alt, welche die ›Polizei-Verordnung zum Schutze der Jugend‹ nicht beachtet« hätten und unter »sittliche[n] Verwahrlosungserscheinungen« litten. Als bei diesen Jugendlichen angesagte Kleidungsstücke werden »Windbluse[n], kariert[e] Sporthemd[en], Lederhose[n], zweckenbeschlagen[e] Koppel, derbe Nagelschuhe, [und] Lederhosen [bei den] Mädels« erwähnt.<sup>1477</sup> Es käme außerdem aus Anlass von »Jazzabenden« in Privatwohnungen, wie dem »Club der Verstoßenen«, neben dem ausgiebigen Tanzen auch zu Sex.<sup>1478</sup> Die Polizei Dresden resümierte 1942, dass »[a]lle Orchester in Dresden, die moderne Tanzmusik bringen, [...] in erster Linie ein Stelldichein der Jugendlichen im Pubertätsalter [seien]. Der schaffende Mensch ist im zuhörenden Publikum überhaupt nicht zu finden.«<sup>1479</sup>

Alexander Lange, der diesen Polizeibericht in seinen Publikationen über »Jugendkultur und Nationalsozialismus« ebenfalls zitiert, schätzt jedoch die Dresdner Swingszene im Vergleich zur Leipziger oder gar Hamburger als als nur marginal vorhandene ein. Als Bele-

---

1474 Interview mit Hans Blüthner, in: Bernd Polster (Hg.), »Swing Heil«. *Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 33.

1475 Lange 2000, S. 434.

1476 Lange 2000, S. 116.

1477 Detlev Julio K. Peukert, *Die Edelweißpiraten. Protestbewegungen jugendlicher Arbeiter im »Dritten Reich«*, 3. Auflage Köln 1988, S. 209.

1478 Peukert 1988, S. 210.

1479 Peukert 1988, S. 213.

ge für diese Einschätzung führt Lange die »vor 1933 [...] weitaus kleinere organisierte linke Arbeiterbewegung« an<sup>1480</sup> (das betreffe den Arbeiteranteil und einen tatsächlich oppositionell eingestellten Teil der Swingszene), sowie die fehlenden (Dresden betreffenden) Aktenhinweise in den Beständen des für die Verurteilung delinquenter »Jazz«-Fans zuständigen »Sondergerichts« Freiberg.<sup>1481</sup>

Die öffentlichen Berichte über den jugendlichen Musikkonsum der Nachkriegszeit ähneln zwar jenen von vor 1945, auch was die Missachtung der jugendlichen Privatsphäre betrifft.<sup>1482</sup> Die sozialistische Interpretation des Jugendschutzes war aber eine andere (zumindest auf dem Papier): Betreuung und Aufklärung hatten nun Priorität vor Verbot und Bestrafung.<sup>1483</sup> Damit knüpfte die *Jugendschutzverordnung* der DDR laut Thomas Lindenberger an den »überparteilichen Konsens der Weimarer Republik« an, welcher zwar geprägt gewesen sei durch eine »von bildungsbürgerlichen Rechten verfochtenen Zensur- und Verbotspolitik gegenüber »undeutschen« Kulturerzeugnissen«.<sup>1484</sup> Man habe aber weniger Jugendliche selbst kriminalisiert, sondern stattdessen »Milieuschäden« für deren Gefährdung verantwortlich gemacht, wie beispielsweise verantwortungslose Eltern oder unvollständige, durch den Krieg zerstörte Familien.<sup>1485</sup>

Die oben beschriebene jugendkulturelle Swing-Begeisterung der Kriegsjahre erreichte nach 1945 ihren Höhepunkt, wie beispielsweise ein Bericht des Dresdner *Nachrichtenamtes* dokumentiert: Nach dem Wegfall der zeitweiligen Tanzverbote seien seit Kriegsende die »Tanzsäle weiterhin knüppeldick voll«, gefüllt »vor allem [mit] 16 bis 18-Jährige[n].«<sup>1486</sup> Innerhalb dieser, die neue Freiheit genießenden, »tanzwütigen« Jugend existierten auch weiterhin junge Menschen, die als Fans in Zusammenkünften ihrer Lieblingsmusik frönten, aber auch an der distinktiven hochkulturellen Aufwertung der Swingmusik und des »Jazzes« arbeiteten. Dazu gehörten auch ältere Fans, wie der Inhaber eines Dresdner Fachgeschäfts namens »Steppdecken-Berndt«: In dessen Wohnung spielte die Kapelle Heinz Kunert öfter nach Dienstende.<sup>1487</sup> Über eine ähnliche Praxis aus der Zeit vor 1945 berichtet Wolfgang Muth, als das niederländische *Ernst van t'Hoff-Orchester* mit sei-

---

1480 Sascha [Alexander] Lange, *Meuten, Swings und Edelweiss-Piraten. Jugendkultur und Opposition im Nationalsozialismus*, Mainz 2015, S. 87.

1481 Alexander Lange, *Meuten – Broadway-Cliquen – Junge Garde. Leipziger Jugendgruppen im Dritten Reich*, Köln, Weimar, Wien 2010, S. 230.

1482 Siehe Rathgeb 2003.

1483 Siehe das Kapitel zum RdS, Jugendamt.

1484 Lindenberger 2003, S. 383.

1485 Lindenberger 2003, S. 386.

1486 Bezirk 6, Nachrichtenstelle, an RdS, NA, 4.6.46, in: Stadtarchiv Dresden, RdS, Bezirksverwaltung 6 (5.1.6), Sign. 40, Bl. 118.

1487 Interview mit Heinz Kunert vom 8.11.2013 S. 1f.

ner Sängerin Anne Meeuwis bei »Lampen-Bösenberg« eine Privat-Audienz gab.<sup>1488</sup> Auch lose Swingfan-Vereinigungen, die sich zum Plattenhören oder Jamsessions trafen, gab es, wie beispielsweise die Gruppen um Karlheinz Drechsel, Joachim »Charly« Gerlach<sup>1489</sup> oder der »Dresdner Swingzirkel« von Götz Bergander.<sup>1490</sup>

### **Kulturpolitische Strategien und distinktives Bewusstsein der Fans: Die Zeitzeugen Karlheinz Drechsel, Margit Schmidt, Ferry Felkl, Helga Endlich und Joachim »Charly« Gerlach**

Zu den lokalen »Enthusiasten«, die weniger zu der jazzaffinen TUM tanzten, sondern sich der hochkulturellen Aufwertung ihrer Lieblingsmusik widmeten, gehörte der Dresdner Karlheinz Drechsel, für Christian Schmidt-Rost der »am breitenwirksamste Jazz-Popularisator der DDR«, was Schmidt-Rost unter anderem auf dessen Gespür, »was wann wo sagbar war« zurückführt. Drechsel wurde im Unterschied zu Rudolf<sup>1491</sup> und Schmidt-Joos vom MfS nicht angeworben, weil er aus dessen Sicht »politisch nicht zuverlässig« gewesen sei.<sup>1492</sup> Er stand aber nach eigenen Angaben »seit 1952 unter Stasi-Beobachtung«.<sup>1493</sup> Im folgenden Abschnitt möchte ich ihn kurz porträtieren, als lokalen jugendlichen Dresdner Akteur der Rezipientenseite.

Drechsels Vater war Angestellter, seine Mutter Stenotypistin, später hatten sie ein An- und Verkaufsgeschäft. Er bezeichnet seine Eltern als »nicht musikalisch, aber Bildungsbürger«. Die Faszination für den »Jazz« bekam er vom älteren Bruder und dessen Plattensammlung mit viel deutschem Swing »eingepflichtet«, ein Hinweis auf die Bedeutung familiärer Mitglieder in Bezug auf die musikalische Sozialisation.<sup>1494</sup> Mit zwölf Jahren lernte er Schlagzeug und spielte in diversen Bands.<sup>1495</sup> »Ende 1945« gründete er einen ersten »Swingzirkel«, »unterstützt von der Antifa-Jugend«, in dem »30 bis 40 14- bis 16-Jährige« (im »FDJ-Klubheim« auf der Bautzner Straße) Swing hörten. »Ende 1948« wurde dieser aufgelöst. Im Juni 1948 kam Drechsel zu ersten »Jazzpublikationen«, von Verwandten aus Westberlin.<sup>1496</sup> Ab 1951 wurde er Regie-Assistent beim *Deutschlandsender* in Berlin und

---

1488 Wolfgang Muth, »Wir hatten weiter. Erlebtes, Überliefertes, Hinterlassenes«, in: Bernd Polster (Hg.), »Swing Heil«. *Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 202.

1489 Drechsel 2011, S. 25. Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 26.

1490 Bergander 1997.

1491 Siehe mein Diskurs-Kapitel.

1492 Schmidt-Rost 2015, S. 132.

1493 Drechsel 2011, S. 306.

1494 Drechsel 2011, S. 8f.

1495 Drechsel 2011, S. 13.

1496 Drechsel 2011, S. 25.

ab Januar 1952 bekam er dort eine eigene monatliche Sendung, zehn Minuten mit »volkstümlichem Jazz«.<sup>1497</sup> 1952 bis 1958 wohnte Drechsel wieder in Dresden<sup>1498</sup> und lebte unter anderem von »Jazz«-Vorträgen, wie zum Beispiel dem vom Dresdner *Kulturbund* unterstützten Programm *Jazz – Ja oder Nein?*, mit dem er »bis in die 60er« durch Sachsen reiste.<sup>1499</sup> Im Februar 1956 moderierte er ein erstes großes »Jazz«-Konzert (als Veranstaltung der FDJ-Hochschulgruppe) im Dresdner *Schillergarten*<sup>1500</sup>, welcher (so Drechsel) seit 1953 als »Jazz«-Treffpunkt fungiert haben soll.<sup>1501</sup> Nach diesem Konzert genehmigte die FDJ-Bezirksleitung die Gründung einer *IG Jazz* (am 29.3.1956), welche bald darauf »über 100 Mitglieder« umfasst habe, im November 1957 sei sie aber wieder aufgelöst worden.<sup>1502</sup> Ab 1961 moderierte Drechsel wieder eine »Jazz«-Sendung im Radio, das wöchentliche *Jazz Panorama* im Deutschlandsender.<sup>1503</sup> Seine Informationen bekam er von Plattencovertexten, Berendts *Jazzbuch* und der legal im Rundfunk abonnierten Zeitschrift *Jazz Podium*.<sup>1504</sup> Auch Drechsel blieb wie Lange zeitlebens ein Fan von Swing und Oldtime-Jazz, mit neueren Entwicklungen konnte er nicht viel anfangen.<sup>1505</sup> Durch seine republikweiten »Jazz«-Vorträge und regelmäßigen Radiosendungen trug er viel zur Etablierung des »Jazz« als hochkulturelle Spartenmusik in der DDR bei. Ich habe ihn hier nur am Rande erwähnt, da seine Verdienste schon an anderer Stelle dokumentiert sind.<sup>1506</sup>

Auf den folgenden Seiten möchte ich weitere Dresdner Swingfans porträtieren, die ihre musikalische Sozialisation um 1945 erfahren haben. Sie sollen als weitere Belege für die oben erwähnten Thesen dienen, das Dresdner Musikfeld und die mit »Jazz«-Idiomen getränkte TUM betreffend, nun aus der Sicht der jugendlichen Rezipienten und Akteure.

Dabei muss leider unscharf bleiben, was die damaligen Fans an ihrer Musik so fasziniert hat. Mit Annegret Waldner teile ich die These der »Unmöglichkeit der Erforschung historischer Befindlichkeiten«. Es können demnach nur »retrospektiv lediglich angenommene Sinnzuschreibungen« registriert werden, da selbst in den Augenzeugen-Interviews

---

1497 Drechsel 2011, S. 41.

1498 Drechsel 2011, S. 78.

1499 Drechsel 2011, S. 46.

1500 Drechsel 2011, S. 51.

1501 Drechsel 2011, S. 44.

1502 Drechsel 2011, S. 51 und 75. Ich habe in den Akten, so weit ich sehe, keine Spuren der Dresdner IG Jazz gefunden.

1503 Drechsel 2011, S. 107.

1504 Drechsel 2011, S. 108.

1505 Drechsel 2011, S. 235f.

1506 Zuletzt in Drechsel 2011. Dort wird auch die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes an Drechsel im Jahr 2003, aufgrund seiner Tätigkeit als Jazz-Enthusiast in der DDR, erwähnt: S. 330.

deren »Subjektivität der Erinnerung« nur die »erinnerte Emotionalität« aufzeigen kann, aber nicht mehr »das tatsächliche Erleben und Sein«. <sup>1507</sup>

Margit Schmidt (\*1940) und ihre Freundin sind in den 1950er Jahren regelmäßig zu studentisch organisierten »Jazz«-Konzerten in das *Parkhotel* gegangen. <sup>1508</sup> Sie hatte aber die Swingmusik schon vorher auf den studentischen »Jazz«-Bandbällen, auch mit den DTS, kennengelernt. Das erste mal hörte sie diese Musik von ihrem Mathematik-Lehrer, der eine Swingplatte im Unterricht vorgespielt hatte, um den Schülern zu demonstrieren, was für eine »tolle Musik« früher verboten, jetzt aber erlaubt sei. <sup>1509</sup> Sie erzählt auch, wie sie ihren späteren Mann immer angehimmelt hat, weil er ein Instrument spielte (und außerdem gut aussah). Wie eine Menge weiblicher Fans ihn umlagerten und ihm zum Beispiel anboten, Gulaschsuppe zu kochen. <sup>1510</sup> Bei jüngeren Leuten war das *Schumann-Quartett* beliebter als die DTS, weil es auch Rock`n`Roll spielen konnte. <sup>1511</sup> Im Radio konnte sie kein »Jazz« hören, weil ihre Eltern »kein so tolles Radio« hatten. Sie ist nur sonnabends tanzen gegangen und musste, so die damals verbreitete Erziehung, halb elf zu Hause sein. <sup>1512</sup>

Brigitte Schumann (\*1934) spielte wie auch Margit Schmidt kein Instrument. <sup>1513</sup> Im Parkhotel Montags war ein besonderes Publikum, »so mit Stockschirmen«. <sup>1514</sup> Sie und ihre Freundin waren die »Maskottchen« der *Heinz-Kretzschmar-Band* (»aber ganz anständig«) und immer mit dabei. Aber sie musste immer um halb zehn nach Hause gehen (mit 17 Jahren). <sup>1515</sup> Ob jemand zu Knoderer, Pilz (eher konservativen Kapellen) oder Kretzschmar tanzen ging, war ihrer Ansicht nach keine Generations-, sondern eine Geschmacksfrage. <sup>1516</sup> Sie ging auch zu Kretzschmar, weil man dort »zu anderen Sachen als Walzer und Polka« tanzen konnte. <sup>1517</sup> Sie und ihr Mann Theo Schumann haben AFN gehört, auch wenn der Sender immer schwand. <sup>1518</sup>

Für Ferry Felkl (\*1931) war 1949 die beliebteste Tanzkapelle ebenfalls die von Heinz Kretzschmar. Er nahm aber die Tanzabende mit dieser Kapelle immer in einer besonderen Atmosphäre wahr, wie bei einer geschlossenen Gesellschaft. Kein Mädchen wollte dort mit

---

1507 Waldner 2011, S. 32.

1508 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 8.

1509 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 9.

1510 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 10.

1511 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 13.

1512 Interview mit Margit und Werner Schmidt vom 8.7.2015, S. 26.

1513 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 6.

1514 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 7.

1515 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 10.

1516 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 12.

1517 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 13.

1518 Interview mit Brigitte Schumann vom 10.6.2015, S. 15.



ihm und seinen Mitstudenten tanzen.<sup>1519</sup> Laut Felkl waren die Tanzabende eher formell, man musste mindestens eine Kombination tragen, besser noch einen Anzug, und Schlips war Pflicht. Die Jungen und Mädchen saßen an getrennten Tischen und man wurde zum Tanz aufgefordert.<sup>1520</sup> Felkl betont, dass er nicht wie die meisten »Jazz«-Fans über den Dixieland Interesse an der Sache gefunden hat, sondern gleich beim *West Coast Jazz* eingestiegen ist. Er war oft bei inoffiziellen *Jam Sessions*.<sup>1521</sup> Felkl erwähnt, dass Gottfried Schmiedel<sup>1522</sup> viele Vorträge über »Jazz« gehalten hat, obwohl er angeblich nichts mit der Dresdner »Jazz«-Szene zu tun hatte. 1955 lernte er bei einem »Jazz«-Konzert Karlheinz Drechsel kennen und sie besuchten sich gegenseitig. Eine »sehr wertvolle Quelle«, »unsere Quelle«, war Berendts *Jazzbuch*. Felkl bekam es aus dem Westen zugeschickt, es sei durch die Zollkontrolle gelangt, weil es als Kulturerbe gegolten habe.<sup>1523</sup> Reginald Rudorf, fand er, habe dem »Jazz« in der DDR »einen starken Abbruch getan«, weil er seine »Jazz«-Vorträge immer mit »politischen Zweideutigkeiten gewürzt« habe. Und dass er in seinem später im Westen erschienenen Buch »alle Leute« genannt habe, die in der DDR mit »Jazz« zu tun hatten.<sup>1524</sup> Felkl hat dann später mit Drechsel die *IG Jazz* gegründet, »als Kulturbund-Organisation« und »im Rahmen der FDJ«.<sup>1525</sup> Anfangs waren es circa 30 Mitglieder, später mehr.<sup>1526</sup> Felkl war auch immer Montags bei Theo Schumann in der *Kakadu-Bar*. Dort haben sie auch zum »Jazz« getanzt, sie haben das nicht so eng gesehen, meint er. Bei einem dortigen »Jazz«-Band-Ball mit den *Spree City Stompers*, da war Drechsel schon wieder in Berlin, hat Felkl zum ersten Mal als Ansager fungiert.<sup>1527</sup> Felkl hat sich sehr für Stan Kenton interessiert, besitzt eine Plattensammlung von ihm und hat auch schon mal einen Vortrag über ihn gehalten.<sup>1528</sup> Felkl hat viele Informationen auch aus der polnischen Zeitschrift *Jazz-Forum* erhalten. Zu westlichen Zeitschriften hatte er keinen Zugang.<sup>1529</sup> Felkl hatte sich zu Hause in Dresden-Blasewitz eine Langdraht-Antenne gebaut, außerdem besaß er ein großes Radio. Dort konnte er *Voice of America* mit der *Jazz-Hour* von Willis Conover empfangen und nahm davon auch viel mit Tonband auf. AFN habe ihm zu viel Pop gesendet und RIAS wurde gestört.<sup>1530</sup>

---

1519 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 1.

1520 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 2.

1521 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 2f.

1522 Siehe mein Kapellenkapitel.

1523 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 3.

1524 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 3f.

1525 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 4.

1526 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 13.

1527 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 5.

1528 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 8.

1529 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 8f.

1530 Interview mit Ferry Felkl vom 28.2.2014, S. 9.

Die Sängerin Helga Endlich (\*1933) fand, dass bei Kretzschmar ordentlich getanzt wurde, »vielleicht mal bei einem Boogie etwas auseinander«, aber immer als Paar. Seine Fans seien »eine gepflegte Jazztruppe« gewesen.<sup>1531</sup> Bei Kretzschmar fand sie den Sound interessant, die drei Saxophone und die Gitarre.<sup>1532</sup> Noch toller und unerreichtes Vorbild waren aber die Bigbands von Stan Kenton oder Count Basie. »Da ging eine Wand runter«, so beschreibt sie den damals erlebten erhabenen Klangeindruck.<sup>1533</sup>

Joachim „Charly“ Gerlach (\*1932) hat sich in der Nachkriegszeit für den Swing begeistert, weil das die Musik war, die in den Tanzsälen gespielt wurde. Wer AFN empfangen konnte, hatte die amerikanische Musik schon vor 1945 kennengelernt.<sup>1534</sup> Mit der »Goebbelsschnauze« (VE 301) konnte man diesen Sender nicht empfangen, nur mit einem KW-fähigen Radio. Das hatte der Onkel von Gerlach. Man konnte AFN aber nur nachts hören, tagsüber waren zu viele Störungen.<sup>1535</sup> Dabei war die Musik wichtiger als der Text, die meisten seiner Freunde konnten nur ein paar Brocken Englisch.<sup>1536</sup> Heinz Kretzschmar lernte Gerlach 1947 in dem Tanzlokal *Donaths Neue Welt* kennen. Er erwähnt, dass sie »schon ein bisschen amerikanisch« gespielt hätten und sie sich deswegen von den anderen Dresdner Bands abhoben.<sup>1537</sup> Sein Gitarrist Fritz Urban hat gesungen, teils deutsch, teils Englisch. Er brachte die Songs aus dem Westen mit, aus den Clubs der Amerikaner.<sup>1538</sup> Auch andere Musiker hätten sich für Kretzschmars Stil begeistert, sie kamen oft nach Dienstende noch vorbei, um ihn zu hören. Sie als Fans (Swingboys) hätten *Rubber Shoes* getragen, die sie in Westberlin gekauft haben. Dazu gekürzte Hosen mit »60er Schlag« unten. Und bunte Ringelsocken sowie Anzüge, als Zweireiher.<sup>1539</sup> Es war schwer das Geld dafür aufzutreiben, aber sie haben es trotzdem geschafft.<sup>1540</sup> Ihr Markenzeichen waren blaue Hüte mit weißem Band und blaue Hemden mit gelbem Schlips.<sup>1541</sup> 1949 waren sie schon zehn Fans und gründeten die *Dresdner Swingfreunde*. Es waren viele Musiker darunter, auch Helga Endlich. Es gab aber nie mehr als 15 Mitglieder, alle Jahrgang 28 bis 32. Der Verein besteht bis heute. Nachdem Kretzschmar Dresden verlassen hatte gingen sie dorthin, wo noch gute Musik gespielt wurde.<sup>1542</sup>

1531 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 10.

1532 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 14.

1533 Interview mit Helga Endlich vom 2.12.2014, S. 11.

1534 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 1.

1535 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 7.

1536 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 10.

1537 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 1.

1538 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 10.

1539 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 1.

1540 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 2.

1541 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 6.

1542 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 2.

Über den Abend des »Kretzschmar-Vorfalls« erzählt Gerlach, dass er und seine Freunde dort waren, »sieben, acht Mann«. »Und ebenso viele von der Sander-Bande aus Pirna«. Alle trugen sie Fan-Kleidung.<sup>1543</sup> Während des Konzertes kam eine »Polizeistreife«<sup>1544</sup>, zwei Mann mit einer Frau. Gerlach hat nur von anderen gehört, dass diese »Streife« noch außerhalb des Saales »verpocht« und »raus gejagt« wurde. Danach kamen 40 Leute in Zivil, aber mit Polizeifahrzeugen.

»Einer von denen ging vor, zur Bühne, und sagte: Wer ist hier der Verantwortliche? Und der Heinz Kretzschmar sagte: das bin ich. Sagt der: Sie hören sofort auf zu spielen! Da weiß ich noch, was der Kretzschmar damals machte: darf ichs vormachen? [zeigt] Hatte sein Saxophon umhängen, stand auf der Bühne, ich stand ein Stückchen hinter dem Polizisten. Und da hat er gar nicht geantwortet, er hats dann so gemacht mit dem Bein hier [zeigt Takteinzählen]. Und da haben die weiter gespielt. [...] Dadurch ist dann die Geschichte mit dem gekommen, weil die weiter gespielt haben. War ja verboten, Polizei. Und der hatte auch einen Zettel oder was weiß ich mit, und den hat er ihm gezeigt. Und so genau hat man das dann auch nicht, aber ich war ja mit dabei! Ich habe ja da unten gestanden. Und Heinz Kretzschmar machte hier [zeigt Takteinzählen]. Ja da haben die weitergespielt. Und das war natürlich dann die Gelegenheit, für die Polizei, das zu verbieten.«<sup>1545</sup>

Danach gab es die Schlägerei: »Der hat weiter gespielt! Und die Leute, euphorisch, die jungen Kerle, wir waren alles junge Kerle. Natürlich gings nun auf die Leute drauf. [...] Die [Polizisten] hatten alle Gummiknüppel mit. Die kamen ja schon so rein.«<sup>1546</sup> *Donaths Neue Welt* war Gerlachs Lieblingsklub. Er und seine Truppe hatten auch guten Kontakt zum Inhaber, Herrn Wattig.<sup>1547</sup> Sie gingen dort dreimal in der Woche tanzen, Sonntags, Sonntags, manchmal auch Mittwochs.<sup>1548</sup> Sie haben am liebsten Swing getanzt, wenn die Frauen es wünschten aber auch mal Tango oder Walzer.<sup>1549</sup> Gerlach ist bis kurz nach seiner Hochzeit, 1955, tanzen gegangen, später nicht mehr wegen der Kinder.<sup>1550</sup>

---

1543 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 3.

1544 Denkbar ist auch eine Kontrolle des Jugendamtes oder anderer städtischer Institutionen. Ich habe aber in den Akten keine Hinweise auf diese Kontrolle gefunden.

1545 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 4.

1546 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 5.

1547 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 12.

1548 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 14.

1549 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 15.

1550 Interview mit Joachim Gerlach vom 6.2.2015, S. 19.

## Fazit

Für die These, dass die Swingmode die erste weltweit populäre Jugendkultur gewesen ist, spricht außer den Publikationen über das Phänomen in Frankreich, der Tschechoslowakei oder England auch die Bewegung der »Stiliagi« in der UdSSR. Die »Stiliagi« wurden spätestens ab 1949 öffentlich so bezeichnet, was von ihnen selbst als Beleidigung empfunden wurde. Sie übernahmen die westliche Swingmode: schmale Krawatte, dicke Sohlen, weite Hosen, »Tarzan-Haarschnitt«.<sup>1551</sup> Sie seien »nicht oppositionell« gewesen, aber in den Zeiten des Kalten Krieges auch nicht apolitisch, meint Marina Dmitrieva. Trotzdem seien sie »nur kritisiert, aber nicht verfolgt« worden, so der neueste Forschungsstand.<sup>1552</sup>

Mitte der 1950er Jahre verlagerte sich das (zuerst bundesdeutsche) öffentliche Interesse von der »Swingjugend« zu den »Halbstarken«. Durch die enge Aufeinanderbezogenheit beider deutscher Staaten fand diese Diskussion ihren Widerhall auch in den DDR-Medien. Laut Wiebke Janssen handelt es sich bei dem »Halbstarken«-Phänomen um die »Vorbote[n] des in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts einsetzenden Massenphänomens der Amerikanisierung der alltäglichen Lebenswelt«.<sup>1553</sup> Wahrscheinlich gehört aber die »Swingjugend« der 1930er auch schon zu diesen »Vorboten«, beziehungsweise ist das spätere »Massenphänomen« keines der Massen gewesen. Die Bezeichnung »Halbstarke« gibt es jedenfalls schon seit den 1890ern und entstand aus Angst des Bürgertums vor einer proletarischen Revolution.<sup>1554</sup> Für die SED galt dieser Begriff als Diffamierung der »deutschen Jugend« durch den Westen, hier sprach man eher von »Rowdys« (welche seit 1850 im deutschen Sprachschatz vorkommen).<sup>1555</sup>

Das »Halbstarken«-Phänomen betraf in der DDR wie in der BRD nur eine Minderheit der Jugendlichen, und entstand im Westen früher.<sup>1556</sup> Sein Beginn in der DDR 1958 fiel auch mit dem ersten »Rock`n`Roll-Fieber« im Osten zusammen (anlässlich des Deutschland-Aufenthaltes von Elvis Presley).<sup>1557</sup> Prägend für diesen Teil der Jugend waren die Filme *A Streetcar Named Desire*, *The Wild One* und *Blackboard Jungle*, die die »Texas-

---

1551 Gleb Tsipursky, »Coercion and Consumption. The Krushchev Leadership's Ruling Style in the Campaign against »Westernized« Youth«, in: William Jay Risch (Hg.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, London 2015, S. 57.

1552 Marina Dmitrieva, »Jazz and Dress. Stiliagi in Soviet Russia and Beyond«, in: Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (Hg.), *Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt/M. 2010, S. 254.

1553 Janssen 2010, S. 10.

1554 Janssen 2010, S. 169.

1555 Janssen 2010, S. 181.

1556 Janssen 2010, S. 24.

1557 Janssen 2010, S. 102.

Hemd«-(T-Shirt)-Mode einläuteten.<sup>1558</sup> Beides konnten bis 1961 auch die Dresdner in Westberlin konsumieren. Im Zusammenhang mit der Kriminalisierung Jugendlicher als »Halbstarke«<sup>1559</sup> steht die öffentliche Diskussion jugendlicher »Krawalle«, welche in den späten 1950ern in Ost wie West auftraten. Janssen macht den größten der ostdeutschen »Krawalle« in Dresden 1960 aus: Dort prügeln sich zum Herbstfest 500 Jugendliche mit der Polizei.<sup>1560</sup> Dass die Teilnehmer der »Krawalle« im Osten eher politisch motiviert gewesen seien als im Westen, wie Janssen meint<sup>1561</sup>, lässt sich m.E. aufgrund fehlender Datenbasis nicht so genau sagen. Wahrscheinlicher ist die gemeinsame Motivation der Jugendlichen beider deutscher Staaten, es »mal ordentlich krachen zu lassen« und zu bestimmten Anlässen (Rockkonzerten oder Volksfesten) in besonderer Verfassung (alkoholisiert oder anderweitig drogeninduziert) gegen jede Form von Autorität aufzubegehren. Lediglich die politische Interpretation dieser »Krawalle« mag in der DDR eine andere gewesen sein als in der BRD, wie sich beispielsweise an der »Diversionsthese« zeigen ließ.

Der von Janssen erwähnte Krawall in Dresden hatte in einer Polizeikontrolle bei einem Herbstfest seinen Ursprung. Zwei Jugendliche wurden beschuldigt, »herumzukrakeelen« und Mädchen anzupöbeln. Die »Volkspolizei« sei jedoch bei ihrer Tätigkeit behindert worden, so dass es nötig gewesen sei, »gegen 23 Uhr« »Bereitschaftspolizei« als Verstärkung zu schicken, die sich dann »tätliche Auseinandersetzungen mit circa 500 Jugendlichen« lieferte und »Gummiknüppel« sowie »Wasserwerfer« einsetzte, so der Bericht an die FDJ-Zentrale in Berlin. Als »gegen 2 Uhr [wieder] Ruhe und Ordnung« hergestellt worden war, hatte die Polizei »84 Jugendliche festgenommen, davon 56 aus Dresden«. Laut der akribischen Statistik waren davon 36 16- bis 20-Jährige und 41 Arbeiter.<sup>1562</sup> Es war im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, zu recherchieren, was mit diesen 84 vorläufig Inhaftierten weiter geschah.

Jedenfalls scheint auch dieser »Vorfall« öffentlich im Sinne der Diversionsthese interpretiert worden sein. Ein Bericht des »Jazz«-Enthusiasten Schmiedel an Laux legt das nahe: Zu seinem letzten »Jazz«-Vortrag im Herbst 1960 sei die »Nachfrage ungeheuerlich« gewesen, er habe »150 Studenten wieder weggeschickt«, der Abend sei ausverkauft gewe-

1558 Janssen 2010, S. 119.

1559 Peter Wurschi vertritt in seiner Studie über Jugendkulturen im Bezirk Suhl die These, dass sich im Falle der »Halbstarken«-Krawalle aus heutiger Sicht nur schwer zwischen jugendlichem »Rebellentum« und tatsächlichem kriminellem Verhalten unterscheiden ließe, da beides in den Akten miteinander vermischt wurde. Dieser These möchte ich hier zustimmen. Siehe: Peter Wurschi, *Rennsteigbeat. Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952-1989*, Köln/Weimar/Wien 2007, S. 96.

1560 Janssen 2010, S. 147.

1561 Janssen 2010, S. 157-162.

1562 »Informationsbericht über die Vorkommnisse in der Stadt Dresden in der Nacht vom 17. zum 18.9.1960«, in: BA Berlin, DY24, Sign. 3711, o.P.

sen, »ohne Plakate und Werbung«. Und als versierter Stratege im Musik-Feld formuliert Schmiedel weiter: »Indem ich versuche, gegen die ›Radio-Luxemburg-Seuche‹ wirklich wertvolle Musik vorzustellen, die junge Menschen positiv beeinflusst, bin ich der Meinung, daß das gerade in der augenblicklichen Situation (Fucikplatz-Krawall) sogar positive Kulturpolitik ist!«<sup>1563</sup> Des weiteren lässt sich an diesem Zitat der in dieser Arbeit besprochene Diskurswandel illustrieren: die hochkulturelle Etablierung des »authentischen« »Jazz« und die Weitergabe des Staffelstabes der kritisierten Jugendkulturen an neue Entwicklungen wie Rock`n`Roll und Beat.

---

1563 Schmiedel an Laux, 13.11.60, in: SLUB Dresden, Nachlass Karl Laux, Mscr.Dresd.x20, Bl. 134.

## 6. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass der hohe Anspruch der sozialistischen Kulturpolitik, eine der westlichen Musik gleichwertige, aber dennoch sozialistische beziehungsweise nationale Variante gegenüber zu stellen, scheiterte, ja scheitern musste. Zu sehr war der Staat DDR dem internationalen Musikmarkt ausgeliefert. Dabei spielten die (nicht mehr ganz so) neuen Medien Schallplatte und Rundfunk eine entscheidende Rolle. Um diesem, über die Musik vermittelten Angebot an westlichem Lebensgefühl durch die Sender RIAS, AFN oder Radio Luxemburg etwas entgegen setzen zu können, waren die sozialistischen Rundfunksender gezwungen, ihr Repertoire anzugleichen. Dieses, seitens der Rundfunkverantwortlichen während der 1950er Jahre gebetsmühlenartig wiederholte Mantra musste auch für die Rechtfertigung der Jugendorganisationen und Live-Kapellen erhalten. Wollten sie ihre Hörer, Mitglieder und Tänzer nicht an den »Klassenfeind« verlieren, mussten sie up-to-date sein, was die neuesten Genres und Trends aus dem westlichen Ausland betraf.

So erklärt sich der hohe Anteil an vor allem US-amerikanisch geprägter TUM in den Repertoires der Kapellen und Rundfunkprogrammen. Die Kluft zwischen den kulturpolitischen Verlautbarungen, welche auch einen wirtschaftlichen Hintergrund hatten – die Tantiemen an westliche Verwertungsgesellschaften – und den realen Marktverhältnissen im sozialistischen TUM-Feld wurde von den Akteuren in »schizophrenen« und pragmatischen Entscheidungen überbrückt. Die politische Verlautbarung für die zensierte öffentliche Meinung oder die Berichterstattung beim Vorgesetzten konnten bei institutionellen Entscheidungsträgern wie auch bei Kapellenleitern Hand in Hand gehen mit diese Losungen konterkariierenden Strategien. Peter Wickes These vom »informellen Systemzusammenhang« ließ sich im Verlauf dieser Arbeit immer wieder mit konkreten Strategien und Entscheidungen aller am TUM-Diskurs beteiligten Akteure belegen.

Damit ist auch klar, dass eine sozialistische Kulturpolitik, zumindest in den 1940er und 50er Jahren, nicht existiert hat, beziehungsweise nur auf dem Papier. Hintergrund und Antrieb für alle Strategien der staatlichen Akteure wie auch enthusiastischer Privatpersonen war der bürgerliche Musikdiskurs, wie er schon vor 1945 als auch nach Kriegsende in beiden deutschen Staaten das Musik-Feld und die Haltung zur jazzaffinen TUM prägte. Dass sich der Zustand des Feldes in den 1960er Jahren änderte, mithin in der DDR wie auch in anderen europäischen Staaten eine eigene, »authentischere« Musikpraxis entstand, hat we-

niger mit staatlicher Kulturpolitik als mit distinktiven Strategien der Musik-Akteure zu tun. Es handelt sich hierbei um die Folgen des in dieser Arbeit beschriebenen Diskurswandels, hin zur Akzeptanz und Einbindung »authentischer« Genres international geprägter TUM in den klassischen Musik-Kanon. Daraus resultierten einerseits Super-Groups wie die *Puhdys* oder *Karat* im Rockbereich als auch Free-Jazz-Festivals von Freiberg bis Peitz mit ihren Stars Petrowsky, Sommer und Kühn, um nur einige zu nennen.

In Bezug auf die »Kopie-Phase« deutscher TUM-Kapellen möchte ich jedoch mit Volker Kirchberg et al. einschränkend bemerken, dass »[k]ulturspezifische Rezeptionsweisen [...] Musik örtlich und schichtspezifisch, also sozialräumlich, zu Unikaten für ihre Musiker- und Hör-Gemeinschaften in ihren jeweiligen kulturellen und sozialen Kontexten [machen]. Eine globale und industrielle Popkultur von oben [wird] also durch den Prozess der Globalisierung zu einer Popkultur von unten umgeschrieben und/oder umgedeutet. Somit ist jede Musikdarbietung und jeder Musikkonsum räumlich beziehungsweise städtisch zu verorten, auch wenn diese national, international oder global vermarktet werden.«<sup>1564</sup> Diese städtische Verortung der internationalen Musiktrends durch die Rezipienten führte auch bei den in der vorliegenden Arbeit erwähnten Zeitzeugen zur Identifikation mit »ihren« Bands und »ihren« Tanz- und Vergnügungsorten, auch wenn die Kapellen versuchten, die Stilistik US-amerikanischer Interpreten und Bigbands so genau wie möglich nachzuahmen. Dass diese Versuche mehr waren als »platte Kopien« ihrer Vorbilder und dieses *surplus* auch von den Rezipienten distinktiv so verstanden wurde, ist wahrscheinlich, lässt sich aber im Nachhinein nicht mehr genau rekonstruieren. Dem »Nachgeborenen« bleibt nur die Möglichkeit, aus der heutigen Sicht im erhaltenen Klang- und Notenmaterial plausible Erkenntnisse zu rekonstruieren, welche aber mehr mit seiner Sozialisation gemein haben als mit dem, was damals »wirklich gewesen ist«.

Ich habe in der vorliegenden Arbeit versucht, ein lokales Musik-Feld zu rekonstruieren, in der Hoffnung, so alle Strategien der beteiligten Akteure und deren Auswirkungen aufzeigen zu können. Es hat sich gezeigt, dass auch in Dresden, dem angeblichen »Tal der Ahnungslosen«<sup>1565</sup>, die Rezipienten sich zu jeder Zeit an internationalen Musiktrends orientierten, mithin sich eine mediale Isolierung, zumindest was die jazzaffine TUM betraf, auch in einer Diktatur nicht realisieren ließ. Die in den Aktennachlässen der lokalen staatlichen Institutionen dokumentierten kulturpolitischen Strategien gleichen aus dieser Sicht

---

1564 Volker Kirchberg, Alenka Barber-Kersovan, Robin Kuchar, »Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt«, in: Dies. (Hg.), *Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*, Bielefeld 2014, S. 14.

1565 Diese Fremd- und Eigencharakterisierung bezog sich auf den schlechten Fernsehempfang westlicher Sender in späteren Jahrzehnten.



dem Don Quichot'schen Kampf gegen Windmühlen. Sie konnten zwar Kapellen-Verbote durchsetzen und andere Ensembles fördern, auf das Repertoire in den Tanzsälen und »Jazz«-Klubs jedoch hatte der Staat, selbst nach der Einführung der »60/40-Verordnung«, nur wenig Einfluss.

Die Untersuchung der TUM-Felder weiterer ostdeutscher Städte oder einzelner Medienkanäle wird sicher zu einem differenzierteren Bild »sozialistischer« Musikpraxis führen. »Leuchttürme« des frühen DDR-Rundfunks beispielsweise, wie das Rundfunktanzenorchester Kurt Henkels in Leipzig<sup>1566</sup>, das große Tanz- und Unterhaltungsorchester unter Gerd Natschinski und das Rundfunktanzenorchester Günter Gollasch in Berlin, aber auch die Kapelle Karl Walter in Chemnitz sind aufgrund des reichlich erhaltenen Quellenmaterials viel versprechende Forschungsgegenstände. Die für die ersten drei Kapellen dokumentierte Konzentration auf nur wenige Akteure, deren Kompositionen und Texte überdurchschnittlich oft produziert und gesendet wurden<sup>1567</sup>, führt vielleicht doch noch zur wissenschaftlichen Diagnose einer (freilich auf bestimmte Bereiche beschränkten) genuin ostdeutschen TUM-Stilistik in den 1950er Jahren.

---

1566 Zu dieser Kapelle existiert schon eine Biographie, welche jedoch der »grauen« Literatur zuzurechnen ist: Gerhard Conrad, *Kurt Henkels. Eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie*, Hildesheim 2010.

1567 Siehe das Komponisten- und Texter-Verzeichnis in Diskographien wie Meyer-Rähnitz et al. 2006.

## Zitierte Sekundärliteratur

- Anonymus, »Editorische Vorbemerkungen«, in: Alexander O. Tschubarjan, Horst Möller (Hg.), *Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945 – 1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse. Dokumente aus russischen Archiven*, Berlin 2005, S. 59-66
- Ahbe, Thomas/Gries, Rainer: »Gesellschaftsgeschichte als Generationengeschichte. Theoretische und methodologische Überlegungen am Beispiel DDR«, in: Dies., Annegret Schüle (Hg.), *Die DDR aus generationsgeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 475-572
- Angermüller, Johannes/Schwab, Veit: »Zu Qualitätskriterien und Gelingensbedingungen in der Diskursforschung«, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisigl, Juliette Wedl, Daniel Wrana, Alexander Ziem (Hg.), *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1, Theorien, Methodologien und Kontroversen*, Bielefeld 2014, S. 645-649
- Appen, Ralf von/Doehring, André: »Analyse populärer Musik. Madonnas *Hung Up*«, in: Ralf von Appen u.a. (Hg.), *Populäre Musik*, Laaber 2014, S. 219-240
- Arndt, Jürgen: »Schlager, Jazz und Argumente. 1953 und 60 Jahre danach oder: Als der Jazz seine Stimme verlor«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz Debates / Jazzdebatten*, Darmstadt 2014, S. 21-40
- Arnold, Klaus: *Kalter Krieg im Äther. Der Deutschlandsender und die Westpropaganda der DDR*, Münster 2002
- Artikel »Solofjow, Pawel Petrowitsch«, in: Horst Möller, Alexander O. Tschubarjan, *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945 – 1949*, München 2009, S. 710
- Barber-Kersovan, Alenka: »Topos Musikstadt als Politikum. Eine historische Perspektive«, in: Dies. (Hg.), *Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*, Bielefeld 2014, S. 61-82
- Bauerkämper, Arnd: *Die Sozialgeschichte der DDR*, München 2005
- Bäumel, Mathias: »Dixieland und Modern Jazz«, in: Andrea Wolter, Heinz Weise (Hg.), *Preise dein Glück, Gesegnetes Sachsen. Dresdner Musikführer*, Dresden 2007, S. 325-350
- Bäumer, Jan: *The Sound of a City? New York und Bebop 1941 – 1949*, Münster 2014

- Baumgartner, Gabriele/Hebig, Dieter (Hg.): *Biographisches Handbuch der SBZ/DDR (Digitale Bibliothek Band 32: Enzyklopädie der DDR)*, Berlin 2000
- Baus, Ralf Thomas: *Die Christlich-Demokratische Union Deutschlands in der sowjetisch besetzten Zone 1945 bis 1948. Gründung – Programm – Politik*, Düsseldorf 2001
- Behr, Wolfgang: *Das kleine Orchester des Südwestfunks unter der Leitung von Willi Stech*, Baden-Baden 1994
- Berli, Oliver: *Grenzenlos guter Geschmack. Die feinen Unterschiede des Musikhörens*, Bielefeld 2014
- Bispinck, Henrik et.al.: »Die Zukunft der DDR-Geschichte. Potentiale und Probleme zeit-historischer Forschung«, in: *Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte*, Jg. 53, Heft 4, München 2005
- Boldorf, Marcel: *Sozialfürsorge in der SBZ/DDR 1945 – 1953. Ursachen, Ausmaß und Bewältigung der Nachkriegsarmut*, Stuttgart 1998
- Boldt, Ulrike/Stutz, Rüdiger: »Nutzen und Grenzen des historischen Generationskonzepts für die Erforschung von Umbruchserfahrungen im späten Jugendalter«, in: Annegret Schüle, Thomas Ahbe, Rainer Gries (Hg.), *Die DDR aus generationsgeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 65-92
- Bourdieu, Pierre: *Die Regeln der Kunst*, Frankfurt/M. 1999
- Brake, Anna: »Zur empirischen Rekonstruktion sozialer Praxis. Methodische Anforderungen und methodologische Reflexion aus der Perspektive Bourdieu'scher Praxistheorie«, in: Franka Schäfer u.a. (Hg.), *Methoden einer Soziologie der Praxis*, Bielefeld 2015, S. 59-90
- Bratfisch, Rainer: »Soviel Anfang war nie. Eine Spurensuche nach 1945«, in: Ders. (Hg.), *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S. 17-30
- Briggs, Jonathan: »East of (Teenaged) Eden, or, is Eastern Youth Culture so Different from the West?«, in: William Jay Risch (Hg.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, London 2015, S. 267-284
- Broda, May M.: »Zum Mythos von Jazz und Swing im ›Dritten Reich‹. Methodische Überlegungen zur Oral History«, in: Theo Mäusli (Hg.), *Jazz und Sozialgeschichte*, Zürich 1994
- Buchbinder, Dagmar: »Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) – Eine Kulturbehörde ›neuen Typus‹«, in: Jochen Staadt (Hg.), »Die Eroberung der Kultur beginnt!« *Die Staatliche Kommission für Kunstangelegenheiten (1951-1953) und die Kulturpolitik der SED*, Frankfurt/M. 2011, S. 9-276

- Conrad, Gerhard: *Kurt Henkels: eine Musiker-Biographie mit ausführlicher Diskographie*, Hildesheim 2010
- Custodis, Michael/Friedrich Geiger: *Netzwerke der Entnazifizierung. Kontinuitäten im deutschen Musikleben am Beispiel von Werner Egk, Hilde und Heinrich Strobel*, Münster 2013
- Dallmann, Niels-Constantin: *Terminologie des Jazz der Weimarer Republik: Rhythmus, Form und Gattungen*, Stuttgart 2012
- Dayal, Samir: »Blackness as Symptom. Josephine Baker and European Identity«, in: Heike Raphael-Hernandez, *Blackening Europe. The African American Presence*, London 2004, S. 35-52
- Diaz-Bone, Rainer: *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil – Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen 2002
- Diaz-Bone, Rainer: »Einführung in die Soziologie der Konventionen«, in: Ders. (Hg.), *Soziologie der Konventionen. Grundlagen einer pragmatischen Anthropologie*, Frankfurt/M. 2011, S. 9-42
- Dmitrieva, Marina: »Jazz and Dress. Stiliagi in Soviet Russia and Beyond«, in: Gertrud Pickhan, Rüdiger Ritter (Hg.), *Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt/M. 2010, S. 239-256
- Dussel, Konrad: *Hörfunk in Deutschland. Politik, Programm, Publikum (1923 – 1960)*, Potsdam 2002
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Artikel »Salonmusik«, in: Ders./Carl Dahlhaus (Hg.), *Riemann Musiklexikon* Bd. 4, Mainz 1995, S. 86
- Eggeling, Wolfgang/Anne Hartmann: *Sowjetische Präsenz im kulturellen Leben der SBZ und frühen DDR 1945 – 1953*, Berlin 1998
- Erdl, Marc Fabian/Nassauer, Armin: »Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute«, in: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hg.), *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachverwalter*, Wiesbaden 2002, S. 185-227
- Ernst, Anna-Sabine: »Erbe und Hypothek: (Alltags-)kulturelle Leitbilder in der SBZ/DDR 1945-1961«, in: Stiftung mitteldeutscher Kulturrat (Hg.), *Kultur und Kulturträger in der DDR: Analysen*, Berlin 1993, S. 9-72
- Fackler, Guido: »Die ›Swing-Jugend‹ – Oppositionelle Jugendkultur im nationalsozialistischen Deutschland«, in: Alenka Barber-Kersovan, Gordon Uhlmann (Hg.), *Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart*, Hamburg 2002, S. 33-50

- Fenemore, Mark: *Sex, Thugs and Rock'n'Roll. Teenage Rebels in Cold-War East Germany*, New York, Oxford 2007
- Fligstein, Neil/McAdam, Doug: »Grundzüge einer allgemeinen Theorie strategischer Handlungsfelder«, in: Stefan Bernhard, Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.), *Feldanalyse als Forschungsprogramm 1: Der programmatische Kern*, Wiesbaden 2012, S.
- Fluck, Winfried: »The Americanization of German Culture? The Strange, Paradoxical Ways of Modernity«, in: Agnes C. Mueller (Hg.), *German Pop Culture, How "American" is it?*, University of Michigan 2004, S. 19-39
- Foitzik, Jan: *Inventar der Befehle des Obersten Chefs der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD) 1945 – 1949: offene Serie*, München 1995
- Foitzik, Jan: »Weder Freiheit noch Einheit: Methoden und Resultate der kulturpolitischen Umorientierung in der sowjetischen Besatzungszone. Einleitung«, in: Alexander O. Tschubarjan, Horst Möller (Hg.), *Die Politik der Sowjetischen Militäradministration in Deutschland (SMAD): Kultur, Wissenschaft und Bildung 1945 – 1949. Ziele, Methoden, Ergebnisse. Dokumente aus russischen Archiven*, Berlin 2005, S. 31-57
- Frith, Simon: »Zur Ästhetik der Populären Musik«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der HU zu Berlin (Hg.), *Popscripum 1 – Begriffe und Konzepte*, 1992, vgl. [https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01\\_frith.htm](https://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst01/pst01_frith.htm)
- Frith, Simon/Matt Brennan, Martin Cloonan, Emma Webster: *The History of Live Music in Britain, Volume 1: 1950 – 1967, From Dance Hall to the 100 Club*, Farnham 2013
- Füssel, Marian/Tim Neu: »Doing Discourse. Diskursiver Wandel aus praxeologischer Perspektive«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 213-236
- Füssel, Marian/Tim Neu: »Diskursforschung in der Geschichtswissenschaft«, in: Johannes Angermüller, Martin Nonhoff, Eva Herschinger, Felicitas Macgilchrist, Martin Reisigl, Juliette Wedl, Daniel Wrana, Alexander Ziem (Hg.), *Diskursforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch, Bd. 1, Theorien, Methodologien und Kontroversen*, Bielefeld 2014, S. 145-161
- Galle, Petra: *RIAS Berlin und Berliner Rundfunk, 1945 – 1949*, Münster 2003
- Garofalo, Reebee: »Die Relativität der Autonomie«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der HU zu Berlin (Hg.), *Popscripum 2 – Musikindustrie*, 1994, [www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02\\_garofalo.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst02/pst02_garofalo.htm) (zuletzt eingesehen am 30.6.2017)

- Garofalo, Reebee: »Musik und Musikindustrie«, in: Peter Wicke (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001, S. 107-150
- Gebesmair, Andreas: *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, Wiesbaden 2001
- Gebesmair, Andreas: »Von der ›Kultur für alle‹ zur ›Allesfresser‹-Kultur – Unintendierte Folgen der Kulturpolitik«, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.), *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede*, Frankfurt/M. 2006, S. 882-897
- Gebhardt, Winfried: »Fans und Distinktion«, in: Jochen Roose (Hg.), *Fans: soziologische Perspektiven*, Wiesbaden 2010, S. 183-203
- Gennari, John: *Blowin` Hot and Cool. Jazz and its Critics*, Chicago 2006
- Geulen, Christian: »Nationalismus als kulturwissenschaftliches Forschungsfeld«, in: Friedrich Jäger/Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften. Themen und Tendenzen* (Bd. 3), Stuttgart 2004, S. 438-455
- Groschopp, Horst: *Der ganze Mensch. Die DDR und der Humanismus – Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte*, Marburg 2013
- Großbölting, Thomas: »Entbürgerlichte die DDR? Sozialer Bruch und kultureller Wandel in der ostdeutschen Gesellschaft«, in: Manfred Hettling, Bernd Ulrich (Hg.), *Bürgertum nach 1945*, Hamburg 2005, S. 407-432
- Guckes, Jochen: *Konstruktionen bürgerlicher Identität. Städtische Selbstbilder in Freiburg, Dresden, Dortmund 1900 – 1960*, Paderborn 2011
- Hähnel, Tino: »Was ist populärer Gesang? Zur Terminologie vokaler Gestaltungsmittel in populärer Musik«, in: Ders., Martin Pfeleiderer, Katrin Horn, Christian Bielefeldt (Hg.), *Stimme Kultur Identität. Vokaler Ausdruck in der populären Musik der USA, 1900 – 1960*, Bielefeld 2015, S.
- Hardt, Michael/Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M. 2002
- Hecken, Thomas: *Pop. Geschichte eines Konzepts 1955-2009*, Bielefeld 2009
- Heil, Alan L.: *Voice of America. A History*, New York 2003
- Helms, Dietrich: »Musikwissenschaftliche Analyse populärer Musik?«, in: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt/M. 2002, S. 91-104
- Helms, Dietrich: »History? My Story! Ein Plädoyer für das Ich in der Pop-Geschichte«, in: Ders., Thomas Phleps (Hg.), *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie populärer Musik*, Bielefeld 2014, S. 115-126
- Hentschel, Frank: *Bürgerliche Ideologie und Musik-Politik der Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1776 – 1871*, Frankfurt/M. 2006

- Herbst, Maral: *Demokratie und Maulkorb – Der deutsche Rundfunk in Berlin zwischen Staatsgründung und Mauerbau*, Berlin 2002
- Herbst, Andreas / Niemann, Mario (Hg.): *SED-Kader: die mittlere Ebene*, Paderborn 2010
- Herrmann, Matthias: »Selbstkritisch das Musikleben betrachten. Bemerkungen über einheitliche Musiker und über das Musikverständnis der Nachkriegszeit in Dresden«, in: Ders., Hanns-Werner Heister (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil II: 1933 –1966*, Laaber 2002, S. 154-163
- Hermann, Ulrich: »Was ist eine Generation? Methodologische und begriffsgeschichtliche Explorationen«, in: Annegret Schüle, Thomas Ahbe, Rainer Gries (Hg.), *Die DDR aus generationsgeschichtlicher Perspektive*, Leipzig 2006, S. 23-46
- Hinterthür, Bettina: *Noten nach Plan. Die Musikverlage in der SBZ/DDR – Zensursystem, zentrale Planwirtschaft und deutsch-deutsche Beziehungen bis Anfang der 1960er Jahre*, Stuttgart 2006
- Hoffmann, Bernd: *Aspekte der Jazz-Rezeption in Deutschland. Afro-amerikanische Musik im Spiegel der Musikpresse 1900 – 1945*, Graz 2003
- Höhne, Bernfried: *Jazz in der DDR*, Frankfurt/M. 1991
- Horn, Adrian: *Jukebox Britain. Americanisation and Youth Culture 1945-1960*, Manchester 2009
- Hügel, Hans-Otto: *Lob des Mainstreams. Zu Begriff und Geschichte von Unterhaltung und populärer Kultur*, Köln 2007
- Hurley, Andrew Wright: *The Return of Jazz. Joachim Ernst Berendt and West German Cultural Change*, Oxford 2009
- Illing, Frank: *Kitsch, Kommerz und Kult. Soziologie des schlechten Geschmacks*, Konstanz 2006
- Jaeschke, Claudia: Artikel »Gesellschaftstanz«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 9*, Kassel/Stuttgart 1998, Sp. 290-295
- Jackson, Jeffrey H.: *Making Jazz French. Music and Modern Life in Interwar Paris*, Durham 2003
- Jacob, Günther: »Der Kampf um die ›gute Platte‹: Pop, Politik und soziale Distinktion«, in: Helmut Rösing/Thomas Phleps (Hg.), *Populäre Musik, Politik und mehr... Ein Forschungsmedley*, Karben 1998, S. 24-43
- Janik, Elisabeth: *Recomposing German Music*, Leiden / Boston 2005
- Jansen, Christian/Borggräfe, Henning: *Nation, Nationalität, Nationalismus*, Frankfurt/M. 2007

- Janssen, Wiebke: *Halbstarke in der DDR. Verfolgung und Kriminalisierung einer Jugendkultur*, Berlin 2010
- Jessen, Ralph: *Akademische Elite und kommunistische Diktatur. Die Ostdeutsche Hochschullehrerschaft in der Ulbrichtära*, Göttingen 1999
- Jockwer, Axel: *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*, Konstanz 2004 (PDF-Version)
- Jörger, Thomas M.: *Das Plagiat in der Popmusik*, Baden Baden 1992
- John, Eckhard: *Musikbolschewismus. Die Politisierung der Musik in Deutschland 1918 – 1938*, Stuttgart 1994
- Jungmann, Irmgard: *Kalter Krieg in der Musik. Eine Geschichte deutsch-deutscher Musikideologien*, Köln 2011
- Keightley, Keir: »Reconsidering Rock«, in: Simon Frith, Will Straw, John Street (Hg.), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, New York 2001, S. 109-142
- Keller, Reiner: *Diskursforschung. Eine Einführung für SozialwissenschaftlerInnen*, Wiesbaden 2007
- Kim, Jin-Ah: »Mimesis und Autonomie. Zur Genese der Idee der ›autonomen Musik‹«, in: *Die Musikforschung* 1/2011, S. 24-45
- Kirchberg, Volker/Alenka Barber-Kersovan/Robin Kuchar, »Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt«, in: Dies. (Hg.), *Musik City. Musikalische Annäherungen an die kreative Stadt*, Bielefeld 2014, S. 9-32
- Klein, Gabriele: »Bataillone menschlicher Kollektivität? Zur tänzerischen Praxis des Pop«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 48/2 (2003), S. 223-236
- Klein, Gabriele: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Wiesbaden 2004
- Klemke, Peggy: »Die Rolle von DDR-Musikwissenschaftlern in den 50er Jahren bei der Propagierung des sozialistischen Realismus«, in: Till Knipper u. a. (Hg.), *Form follows Function – Zwischen Musik, Form und Funktion*, Hamburg 2005, S. 261-282
- Klingberg, Lars: *Politisch fest in unseren Händen. Musikalische und Musikwissenschaftliche Gesellschaften in der DDR*, Kassel 1997
- Knauer, Wolfram: »Die Jazz-Analyse«, in: Wolfgang Sandner (Hg.), *Jazz (Handbuch der Musik im 20. Jh., Bd. 9)*, Laaber 2005, S. 313-328
- Knauer, Wolfram: »Jazz, GI's und German Fräuleins. Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland«, in: Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin (Hg.), *PopScriptum* 8, Berlin 2008, ([http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst08/pst08\\_knauer.htm](http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst08/pst08_knauer.htm), aufgerufen am 4.4.15)



- Koselleck, Reinhardt: »Einleitung – Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung«, in: Ders. (Hg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jh., Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen*, Stuttgart 1990, S. 11-46
- Köster, Maren: *MusikZeitGeschehen. Zu den Musikverhältnissen in der SBZ/DDR 1945 – 1952*, Saarbrücken 2002
- Krause, Till/Weinacht, Stefan: »Musikzeitschriften«, in: Holger Schramm (Hg.), *Handbuch Musik und Medien*, Konstanz 2009, S. 329-362
- Kropf, Jonathan: »Der symbolische Wert der Popmusik. Zur Genese und Struktur des pop-musikalischen Feldes«, in: *Berliner Journal für Soziologie* 22 (2012), S. 267-292
- Kundler, Herbert: *RIAS Berlin. Eine Radio-Station in einer geteilten Stadt*, Berlin 2002
- Kurz, Jan: »Swinging Democracy: Jugendprotest im 3. Reich, Münster 1995
- Landwehr, Achim: »Diskurs und Wandel. Wege der historischen Diskursforschung«, in: Ders. (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 11-30
- Lange, Alexander: *Meuten – Broadway-Cliquen – Junge Garde. Leipziger Jugendgruppen im Dritten Reich*, Köln, Weimar, Wien 2010
- Lange, Sascha [Alexander]: *Meuten, Swings und Edelweiss-Piraten. Jugendkultur und Opposition im Nationalsozialismus*, Mainz 2015
- La Presti, Thomas: »Bildungsbürgerliche Kontinuitäten und diktatorische Praxis: Kulturpolitik in der DDR der 1950er Jahre«, in: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hg.), *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 30-52
- Lindenberger, Thomas: *Volkspolizei. Herrschaftspraxis und öffentliche Ordnung im SED-Staat 1952 – 1968*, Köln 2003
- Link, Jürgen: *Versuch über den Normalismus*, Opladen 1997
- Lücke, Martin: *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während der Zeit des Nationalsozialismus und des Stalinismus*, Münster 2004
- Maase, Kaspar: »Schundkampf und Demokratie«, in: Ders. (Hg.), *Prädikat wertlos: der lange Streit um Schmutz und Schund*, Tübingen 2001, S. 8-17
- Maase, Kaspar: *Die Kinder der Massenkultur. Kontroversen um Schmutz und Schund seit dem Kaiserreich*, Frankfurt/M. 2012
- Meier, Andreas: *Politischer Wertewandel und populäre Musik*, Münster 2000

- Michaelsen, René: »*The song is ended (but the melody lingers on)*. Zu Kanonisierung und Standards im Jazz«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte; ein Handbuch*, München 2013, S. 626-648
- Mommsen, Wolfgang J.: »Kultur als Instrument der Legimitation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat«, in: Herrmann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 61-74
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Unterhaltung als Eigensinn. Eine ostdeutsche Mediengeschichte*, Frankfurt/M. 2012
- Müller, Dietrich: *Buchbesprechung im politischen Kontext des Nationalsozialismus*, Mainz 2007
- Nathaus, Klaus: »Nationale Produktionssysteme im transatlantischen Kulturtransfer. Zur ›Amerikanisierung‹ populärer Musik in Westdeutschland und Großbritannien im Vergleich«, in: Werner Abelshauser, David A. Gilgen, Andreas Leutzsch (Hg.), *Kulturen der Weltwirtschaft*, Göttingen 2012
- Nathaus, Klaus: »Auf der Suche nach dem Publikum. Popgeschichte aus der Production-of-Culture-Perspektive«, in: Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte Bd. 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 127-154
- Nochotowitsch, Dina N.: »SMA-Landesverwaltungen, Sachsen«, in: Horst Möller, Alexander O. Tschubarjan (Hg.), *SMAD-Handbuch. Die Sowjetische Militäradministration in Deutschland 1945 – 1949*, München 2009, S. 547-557
- Noglik, Bert: »Hürdenlauf zum freien Spiel. Ein Rückblick auf den Jazz der DDR«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz in Deutschland*, Darmstadt 1996, S. 205-222
- Nott, James J.: *Music for the People. Popular Music and Dance in Interwar Britain*, New York 2002
- Nott, James: *Going to the Palais. A Social and Cultural History of Dancing an Dance Halls in Britain, 1918-1960*, Oxford 2015
- Obert, Simon: »Komplexitäten und Reduktionen. Zu einigen Prämissen der Popmusikanalyse«, in: Dietrich Helms, Thomas Phleps (Hg.), *Black Box Pop: Analysen populärer Musik*, Bielefeld 2012, S. 9-22
- Obert, Simon: »500 Songs, eine Halle und die Macht des Namens. Zur Kanonisierung populärer Musik«, in: Klaus Pietschmann/Melanie Wald-Fuhrmann (Hg.), *Der Kanon der Musik: Theorie und Geschichte; ein Handbuch*, München 2013, S. 649-674
- Obertreis, Julia: »Oral History – Geschichte und Konzeptionen«, in: Dies. (Hg.), *Oral History*, Stuttgart 2012

- Otto, Isabell: *Aggressive Medien. Zur Geschichte des Wissens über Mediengewalt*, Bielefeld 2008
- Pasdzierny, Matthias: »Musik oder Musike? Kitsch und Schlager der Nachkriegszeit«, in: Katrin Eggers/Nina Noeske (Hg.), *Musik und Kitsch*, Hildesheim 2014, S. 179-194
- Papenburg, Jens Gerrit: *Hörgeräte. Technisierung der Wahrnehmung durch Rock- und Popmusik*, Dissertation an der Humboldtuniversität Berlin, 2011 (online einsehbar unter [edoc.hu-berlin.de/dissertationen/papenburg-jens-gerrit-2011-12-04/PDF/papenburg.pdf](http://edoc.hu-berlin.de/dissertationen/papenburg-jens-gerrit-2011-12-04/PDF/papenburg.pdf), zuletzt eingesehen am 28.6.2017)
- Parnes, Ohad / Vedder, Ulrike: »Die ›junge Generation‹ als Topos und Kampfbegriff zur Abgrenzung von jüngster Vergangenheit und Neuanfang ohne die Alten«, in: Ohad Parnes, Ulrike Vedder, Stefan Willer (Hg.), *Das Konzept der Generation. Eine Wissenschafts- und Kulturgeschichte*, Frankfurt/M. 2008, S. 280-290
- Partsch, Cornelius: *Schräge Töne. Jazz und Unterhaltungsmusik in der Kultur der Weimarer Republik*, Stuttgart/Weimar 2000
- Parzer, Michael: *Der gute Musikgeschmack. Zur sozialen Praxis ästhetischer Bewertung in der Popularkultur*, Frankfurt/M. 2011
- Pendzich, Marc: *Von der Coverversion zum Hit-Recycling. Historische, ökonomische und rechtliche Aspekte eines zentralen Phänomens der Pop- und Rockmusik*, Münster 2004
- Peterson, Richard A./Berger, David G.: »Cycles in Symbol Production. The Case of Popular Music« [1975], in: Simon Frith, Andrew Goodwin (Hg.), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, London 1990, S. 140-159
- Peukert, Detlev Julio K.: *Die Edelweißpiraten. Protestbewegungen jugendlicher Arbeiter im »Dritten Reich«*, Köln 1988
- Phillips, Damon J.: *Shaping Jazz: Cities, Labels, and the Global Emergence of an Art Form*, Princeton 2013
- Poiger, Uta G.: *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a divided Germany*, Berkeley/LA/London 2000
- Polster, Bernd: »Treudeutsch Treudeutsch. Swingheinis unterwandern den Kolonnenzwang«, in: Ders. (Hg.), »Swing Heil«. *Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 129-142
- Poppe, Christopher/Michael B. Buchholz, Marie-Luise Adler, »Zeugnis ablegen als ›Doing Testimony‹ – Interviewinteraktion in Zeitzeugeninterviews«, in: *Journal für Psychologie*, 2/2015, S. 195-232

- Potthoff, Heinrich: »Zum Umgang mit Akten eines diktatorischen Systems«, in: *Deutschland Archiv* 27/1994, S. 337-339
- Preuß, Thorsten: *Brechts »Lukullus« und seine Vertonungen durch Paul Dessau und Roger Sessions*, Würzburg 2007
- Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt/M. 1982
- Prieberg, Fred K.: *Handbuch Deutsche Musiker 1933 – 1945* (CD-ROM), 2005
- Rasula, Jed: »Jazz as Decal for the European Avant-Garde«, in: Heike Raphael-Hernandez, *Blackening Europe. The African American Presence*, London 2004, S. 13-34
- Rathgeb, Kerstin: *Helden wider Willen. Frankfurter Swing-Jugend – Verfolgung und Idealisierung*, Münster 2002
- Rathgeb, Kerstin: »Swing-Jugend. Konstruktionen eines Phänomens«, in: *Sozialer Sinn*, 1/2003, S. 131-150
- Rauhut, Michael: *Beat in der Grauzone – DDR-Rock 1964 bis 1972 – Politik und Alltag*, Berlin 1993
- Rauhut, Michael: »Die Entwicklung der U-Musik in der DDR (Rock, Jazz) und im Transformationsprozeß«, in: Der Deutsche Bundestag (Hg.), *Materialien der Enquete-Kommission »Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit«*, Bd. 4, Baden Baden 1999, S. 1784-1814
- Rauhut, Michael: »Kleine Fluchten – Vom Blues einer unruhevollen Jugend«, in: Ders. / Thomas Kochan, *Bye Bye, Lübben City – Bluesfreaks, Tramps und Hippies in der DDR*, Berlin 2004, S. 51-67
- Rauhut, Michael: »Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR«, in: Ulf Scharlau (Hg.), *Wenn die Jazzband spielt... Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk*, Berlin 2006, S. 101-132
- Rauhut, Michael: *Ein Klang – zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland, 1945 bis 1990*, Bielefeld 2016
- Reisloh, Jens: *Deutschsprachige Popmusik: zwischen Morgenrot und Hundekot. Von den Anfängen um 1970 bis ins 21. Jahrhundert. Grundlagenwerk – Neues Deutsches Lied (NDL)*, Münster 2011
- Riethmüller, Albrecht: »Die Stunde Null als musikgeschichtliche Größe«, in Matthias Hermann, Hanns-Werner Heister (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jahrhundert, Teil II: 1933 – 1966*, Laaber 2002, S. 75-86

- Ritter, Gisela: *Die Musikkritik in der DDR als Ausdruck von historisch-konkretem ästhetischen Wertbewusstsein*, Zwickau 1983
- Ritzel, Fred: »Die Rock'n'Roller wollten wir hier nicht haben!« Über das Verhältnis von Jazzfans und Rockfans in den 1950er Jahren in Oldenburg«, in: Peter Schmerenbeck (Hg.), *Break on through to the other side. Tanzschuppen, Musikclubs und Diskotheken im Weser-Ems-Gebiet in den 1960er, 70er und 80er Jahren*, Oldenburg 2007, S. 29-45
- Rösing, Helmut: »Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen«, in: Thomas Phleps (Hg.), *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften - heute -*, Karben 2002, S. 11-34
- Rumpf, Wolfgang: *Music in the Air. AFN, BFBS, Ö3, Radio Luxemburg und die Radiokultur in Deutschland*, Berlin 2007
- Schäfer, Hilmar: »Eine Mikrophysik der Praxis – Instanzen diskursiver Stabilität und Instabilität im Anschluss an Michel Foucault«, in: Achim Landwehr (Hg.), *Diskursiver Wandel*, Wiesbaden 2010, S. 115-132
- Schäfers, Anja: *Mehr als Rock'n'Roll. Der Radiosender AFN bis Mitte der Sechziger Jahre*, Stuttgart 2014
- Schandera, Gunter: »Zur Resistenz bildungsbürgerlicher Semantik in der DDR der 50er und 60er Jahre«, in: Georg Bollenbeck, Thomas La Presti (Hg.), *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kunst und ihre diktatorischen Sachverwalter*, Wiesbaden 2002, S. 161-172
- Schär, Christian: *Der Schlager und seine Tänze im Deutschland der 20er Jahre. Sozialgeschichtliche Aspekte zum Wandel in der Musik- und Tanzkultur während der Weimarer Republik*, Zürich 1991
- Schmidt, Michael James: *The Multi-Sensory Object: Jazz, the Modern Media, and the History of the Senses in Germany*, University of Texas, Austin 2014 (PDF der Dissertation)
- Schmidt-Rost, Christian: *Jazz in der DDR und Polen. Geschichte eines transatlantischen Transfers*, Frankfurt/M. 2015
- Schneider, Norbert J.: Artikel »Trivialmusik«, in: Carl Dahlhaus/Hans Heinrich Eggebrecht (Hg.), *Riemann Musiklexikon* Bd. 4, Mainz 1995, S. 266f.
- Schröder, Heribert: *Tanz- und Unterhaltungsmusik in Deutschland 1918 – 1933*, Bonn 1990
- Schulze, Gerhard: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M. 1992
- Schwab, Jürgen (Hg.): *Der Frankfurt Sound – Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, Frankfurt/M. 2005

- Sedak, Eva: »Nationale Musik oder die Konstruktion des Nationalen als Musik am Ende des 20. Jh.s«, in: Helmut Loos/Stefan Keym (Hg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, S. 7-30
- Sellhorn, Werner Josh: *Jazz. DDR. Fakten*, Berlin 2005
- Siegfried, Detlev: »Pop und Politik«, in: Alexa Geisthövel, Bodo Mrozek (Hg.), *Popgeschichte Bd. 1: Konzepte und Methoden*, Bielefeld 2014, S. 33-56
- Simmeth, Alexander: *Krautrock Transnational. Die Neuerfindung der Popmusik in der BRD, 1968 – 1978*, Bielefeld 2016
- Simsch, Sebastian: »›...was zeigt, daß Sie ideologisch zurückgeblieben sind‹. Personelle Grenzen der frühen DDR-Diktatur am Beispiel der FDGB-Funktionäre in und um Dresden, 1945 – 1951«, in: Peter Hübner (Hg.), *Eliten im Sozialismus. Beiträge zur Sozialgeschichte der DDR*, Köln 1999, S. 241-254
- Sebastian Simsch, *Blinde Ohnmacht. Der Freie Deutsche Gewerkschaftsbund zwischen Diktatur und Gesellschaft in der DDR 1945 bis 1963*, Aachen 2002
- Sponheuer, Bernd: *Musik als Kunst und Nicht-Kunst*, Kassel 1987
- Sponheuer, Bernd: »Über das ›Deutsche‹ in der Musik. Versuch einer idealtypischen Rekonstruktion«, in: Herrmann Danuser/Herfried Münkler (Hg.), *Deutsche Meister – Böse Geister? Nationale Selbstfindung in der Musik*, Schliengen 2001, S. 123-150
- Starr, S. Frederick: *Red and Hot. Jazz in Rußland von 1917 – 1990*, Wien 1990
- Steinbacher, Sybille: *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011
- Stöck, Katrin: »Die Nationaloperndebatte in der DDR der 50er und 60er Jahre als Instrument zur Ausbildung einer sozialistischen deutschen Nationalkultur«, in: Helmut Loos / Stefan Keym (Hg.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig 2004, S. 521-539
- Stöver, Bernd: »Radio mit kalkulierte Risiko. Der RIAS als US-Sender für die DDR 1946 – 1961«, in: Klaus Arnold, Christoph Classen (Hg.), *Zwischen Pop und Propaganda. Radio in der DDR*, Berlin 2004, S. 209-228
- Sweers, Britta: »Die Fusion von traditioneller Musik, Folk und Rock – Berührungspunkte zwischen Popmusikforschung und Ethnomusikologie«, in: Helmut Rösing/Albrecht Schneider/Martin Pfeleiderer (Hg.), *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt / M. 2002, S. 169-186
- Taubenberger, Martina: »*The Sound of Democracy – The Sound of Freedom*« – Jazzrezeption in Deutschland (1945 – 1963), Mainz 2009 (PDF-Version)
- Thacker, Toby: *Music after Hitler, 1945 – 1955*, Aldershot 2007

- Tischer, Matthias: *Komponieren für und wider den Staat. Paul Dessau in der DDR*, Köln u.a. 2009
- Tompkins, David G.: *Composing the Party Line. Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, West Lafayette 2013
- Trommler, Frank: »Mixing High and Popular Culture: The Impact of the Communication Revolution« in: Agnes C. Mueller (Hg.), *German Pop Culture, How »American« is it?*, University of Michigan 2004, S. 41-51
- Tschmuck, Peter: *Kreativität und Innovation in der Musikindustrie*, Innsbruck 2003
- Tsipursky, Gleb: »Coercion and Consumption. The Krushchev Leadership's Ruling Style in the Campaign against ›Westernized‹ Youth«, in: William Jay Risch (Hg.), *Youth and Rock in the Soviet Bloc. Youth Cultures, Music, and the State in Russia and Eastern Europe*, London 2015, S. 55-80
- Voit, Jochen: *Er rührte an den Schlaf der Welt. Ernst Busch – Die Biographie*, Berlin 2010
- Waldner, Annegret: *Emotionen im deutschen Schlager 1930 – 1949*, Innsbruck 2011
- Warner, Timothy: »Approaches to Analysing Recordings of Popular Music«, in: Derek B. Scott, *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, London 2009, S. 131-145
- Welzer, Harald: »Das Interview als Artefakt. Zur Kritik der Zeitzeugenforschung« [2000], in: Julia Obertreis (Hg.), *Oral History*, Stuttgart 2012, S. 247-260
- Wenzel, Silke: »Entartung in der Musik. Aspekte eines Begriffssystems«, in: Hanns-Werner Heister (Hg.), *»Entartete Musik« 1938. Weimar und die Ambivalenz*, Saarbrücken 2001, S. 308-332
- Werner, Alexander: *Carlos Kleiber: eine Biographie*, Mainz 2010, S. 344.
- Wicke, Peter: »Popmusik als Industrieprodukt«, in: Ders., *Vom Umgang mit Popmusik*, Berlin 1993, PDF einsehbar unter [www.popmusicology.org/PDF/Industrieprodukt.pdf](http://www.popmusicology.org/PDF/Industrieprodukt.pdf) (zuletzt eingesehen am 28.6.2017)
- Wicke, Peter: »Zwischen Förderung und Reglementierung – Rockmusik im System der DDR – Kulturbürokratie«, in: Ders./Lothar Müller (Hg.), *Rockmusik und Politik*, Berlin 1996, S. 11-27
- Wicke, Peter: »Popmusikforschung in der DDR«, in: Georg Maas / Hartmut Reszel (Hg.), *Populärmusik und Musikpädagogik in der DDR*, Augsburg 1997, S. 52-68
- Wicke, Peter: Art. »Popmusik«, in: Ludwig Finscher (Hg.), *Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 7*, Kassel/Stuttgart 1997, Sp. 1692-1694
- Wicke, Peter: *Von Mozart bis Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*, Leipzig 1998

- Wicke, Peter: »Zur Kunst in der DDR: Die Entwicklung der U-Musik in der DDR (Rock, Jazz) und im Transformationsprozeß«, in: Der Deutsche Bundestag (Hg.), *Materialien der Enquete-Kommission »Überwindung der Folgen der SED-Diktatur im Prozeß der deutschen Einheit«*, Bd. 4, Baden Baden 1999, S. 1872-1895
- Wicke, Peter: »Soundtechnologien und Körpermetamorphosen. Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts«, in: Ders. (Hg.), *Rock- und Popmusik*, Laaber 2001, S. 11–60
- Wicke, Peter: »Popmusik in der Theorie. Aspekte einer problematischen Beziehung«, in: Helmut Rösing / Albrecht Schneider / Martin Pfeiderer, *Musikwissenschaft und populäre Musik*, Frankfurt/M. 2002, S. 61-74
- Wicke, Peter: »Über die diskursive Formation musikalischer Praxis«, in: Stephan Aderhold (Hg.), *Festschrift Prof. Dr. Gerd Rienäcker zum 65. Geburtstag*, Berlin 2004, S. 163-174, [http://festschrift65\\_rienaecker.de/018-wicke%205.%20163-174.PDF](http://festschrift65_rienaecker.de/018-wicke%205.%20163-174.PDF) (zuletzt eingesehen am 30.6.2017)
- Wicke, Peter: »Zwischen Aufführungspraxis und Aufnahmepraxis«, in: Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer, Tobias Plebuch (Hrsg.), *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, Schliengen 2011, S. 42-53
- Wicke, Peter: »Looking East: Popular Music Studies between Theory and Practice«, in: Michael Ahlers / Christoph Jacke (Hg.), *Perspectives on German Popular Music*, London/New York 2017, S. 33-52
- Widera, Thomas: *Dresden 1945 – 1948. Politik und Gesellschaft unter sowjetischer Besatzungsherrschaft*, Göttingen 2004
- Wriggle, John: *Blue Rhythm Fantasy. Big Band Jazz Arranging in the Swing Era*, Champaign 2016
- Wurschi, Peter: *Rennsteigbeat. Jugendliche Subkulturen im Thüringer Raum 1952-1989*, Köln / Weimar/Wien 2007
- Zinnecker, Jürgen: *Jugendkultur 1940 – 1985*, Opladen 1987

### Zitierte Primärliteratur

- Anonymus, »Hinter den Dresdner Notenpulten«, in: *Das Notenpult* 3/1949, S. 44
- Anonymus: »Kenton. Nichts, als die Tür schließen«, in: *Der Spiegel*, 27.9.1950, S. 40



- Anonymus: »Das Preisausschreiben der staatlichen Kunstkommission«, in: *Musik und Gesellschaft*, 2/1953, S. 29 f.
- Anonymus: »Musik im Niemandsland«, in: *Der Spiegel*, 16.9.1953, S. 27
- Anonymus: »Frischer Schwung und neue Schlager«, in: *Unser Rundfunk*, 45 (1.-7.11.1959), S. 3.
- Anonymus: »Der Rhythmische Foxtrot oder Boogie kultiviert getanzt«, in: *Melodie und Rhythmus*, 5/1960, S. 23
- Anonymus: »Das geht den Musiker an: Programmfälschungen absolut unzulässig«, in: *Melodie und Rhythmus*, 8/60, S. 28f.
- Anonymus: »Aufnahmetechnik bei Tanzmusik. Tonmeister Raimond Erbe berichtet aus seiner interessanten Arbeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 13/1960, S. 6Ff
- Anonymus: »In den fünf Jahren unserer bisherigen Tätigkeit...«, in: *Melodie und Rhythmus*, 13/61, S. 5.
- Anonymus: »Die Dresdner Tanzsinfoniker. Die Geschichte eines prominenten Orchesters in 5 Folgen«, in: *Melodie und Rhythmus*, 22/1961
- Anonymus: »Die Dresdner Tanzsinfoniker II. Folge«, in: *Melodie und Rhythmus*, 23/1961
- Anonymus: »Die Dresdner Tanzsinfoniker. Schluß«, in: *Melodie und Rhythmus*, 2/1962
- Adorno, Theodor W.: »Abschied vom Jazz«, [1933], in: Rolf Tiedemann, Klaus Schultz (Hg.), *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften V*, Frankfurt/M. 1984, S. 795-799
- Adorno, Theodor W. / Max Horkheimer, »Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug«, in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M. 1984, S. 141-191
- Adorno, Theodor W.: »Über Jazz« [1936], in: Rolf Tiedemann (Hg.), *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften IV*, Frankfurt/M. 1984, S. 74-108
- Adorno, Theodor W.: »Wilder Hobson, American Jazz Music. New York: Norton&Company 1939. Winthrop Sargeant, Jazz Hot and Hybrid. New York: Arrow Editions 1938.« [1941], in: Rolf Tiedemann, Klaus Schultz (Hg.), *Theodor W. Adorno. Musikalische Schriften VI*, Frankfurt/M. 1984, S. 382-399
- Adorno, Theodor W.: »Zeitlose Mode. Zum Jazz«, in: *Merkur* 6/1953, S. 539
- Adorno, Theodor W.: »Für und wider den Jazz«, in: *Merkur* 9/1953, S. 890-893
- Baresel, Alfred: *Das Jazz-Buch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke*, Leipzig u.a. 1925
- Berendt, Joachim Ernst: »Über den modernen Jazz«, in: *Melos. Zeitschrift für neue Musik*, April 1952, S. 100-103

- Berendt, Joachim Ernst: »Marginalien. Vom Schwarzen Amerika«, in: *Merkur* 2/1952, S. 197-200
- Berendt, Joachim Ernst: »Für und wider den Jazz«, in: *Merkur* 9/1953, S. 887-890
- Bergander, Götz: »Prägende Jahre. Erlebnisse und Erkenntnisse eines jungen Mannes in Dresden 1945 bis 1949«, in: Stadtmuseum Dresden (Hg.), *Dresdner Geschichtsbuch* 3, Dresden 1997, S. 131-146
- Buhé, Thomas: *Mein Kaleidoskop*, Leipzig 2004
- Bühl, Harald/Heinze, Dieter: *Kulturpolitisches Wörterbuch*, Berlin 1970
- Czerny, Peter: »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 4/1959, S. 6-7
- Czerny, Peter: »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 5/1959, S. 10-11
- Czerny, Peter: »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 6/1959, S. 8-9
- Czerny, Peter: »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 8/1959, S. 8-10
- Czerny, Peter: »Tanzmusik als Spiegel der Zeit«, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1959, S. 12-14
- Czerny, Peter: »Geschichte des DDR-Schlagers. Blick auf den Entwicklungsweg unserer Tanzmusik«, in: *Melodie und Rhythmus*, 19/1959, S. 6-7
- Czerny, Peter: »Dresdner Tanzsinfoniker oder: Jazz in Dresden«, in: *Melodie und Rhythmus*, 19/1958, S. 4-6
- Dede, »Tanzmusik, aber nicht für Halbstarke. SNN-Gespräch mit den Dresdner Tanzsinfonikern: Wir stellen die einzelnen Instrumente vor. Jazz – Ja oder Nein?«, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 25.8.55
- Drechsel, Karlheinz: Liner Notes zur CD *Jazz in Deutschland, 1947 – 1965*, BMG 74321433802
- Drechsel, Ulf (Hg.): *Zwischen den Strömungen. Karlheinz Drechsel – Mein Leben mit dem Jazz*, Rudolstadt/Berlin 2011
- Düsing, Bernhard: »Stilarten des Jazz« I-V, in: *Das Notenpult*, 6/1949, S.92, 7/1949, S. 108, 9/1949, S. 137, 10/49, S. 153, 1/1950, S. 200
- Dy, »3x48=144. Über neue Lipsis aus der Produktion des Rundfunks«, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1960, S. 5 und 31
- Finke, F. F. / Werner Hübschmann, Paul Kurzbach, Johannes Paul Thilman, Fritz Spies: *Arbeits- und Studienmaterial zur Frage des Formalismus und Realismus in der Musik*, Dresden 1952
- Fischer, Daniella: »Der Schillergarten in den 50ern«, in: *Potz Blitz* 2/2012, S. 4ff.

- G., R.: »Progressiver Be-bop?«, in: *Sächsische Zeitung*, 8.4.1950, o.P.
- Gallas, Wilhelm: »Der neue Tarifvertrag gilt«, in: *Das Notenpult* 7/1949, S. 109
- Gardens, Helmut: »Unterschiedliche Besetzung und Druckarrangement. Der Arrangeur spricht von seiner Arbeit«, in: *Das Notenpult*, Mai 1950, S. 280
- Gardens, Helmut: »... oder doch lieber ein Spezialarrangement?«, in: *Das Notenpult*, Juni 1950, S. 304
- Gm, »Gerd Natschinski«, in: *Melodie und Rhythmus*, 10/1958, S. 19
- Gottfried, Karl: »Wege zur Erneuerung der Tanzmusik«, in: *Neue Zeit* Nr. 96, 24. 4. 1952
- Gorodinski, W.: *Geistige Armut in der Musik*, Halle 1953
- Graeff, Max Christian / Haas, Michaela (Hg.): *Coco Schumann, der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt*, München 1997
- Graf, Werner und Elfriede: *Tanzen möchte ich. Schule des modernen Gesellschaftstanzes*, Berlin 1958
- Gran, »Bekenntnis zur ›Sweet‹-Musik«, in: *Das Notenpult* 4/1949, S. 59
- Grimm, F.: »Es spielt das Tanzorchester des Berliner Rundfunks unter Leitung von Günter Gollasch«, in: *Melodie und Rhythmus*, 4/1958, S. 10f.
- Hartmann, Hans H.: »HCF«, in: *Melodie*, 9/1948, S. 7
- Hörig, Günter: »Die Dresdner Tanzsinfoniker 1946 – 1966«, in: Hanns-Werner Heister, Matthias Herrmann (Hg.), *Dresden und die avancierte Musik im 20. Jh., Teil II: 1933 – 1966*, Laaber 2002, S. 252-255
- Hübner, Erich: »Zur Vorbereitung der Kulturkonferenz: Durch einen musikalischen Natur-schutzpark. Die Qualität unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik – Das Publikum soll Helfer werden«, in: *Sächsische Zeitung*, 15.10.1957, S. 5
- Hübner, E[rich]: »Von Tanz- und anderen Musiken. Zwei Jahre Kampf um die Programmge-staltung bei Unterhaltungs- und Tanzmusik im Bezirk Dresden«, in: *Sächsische Zeitung* vom 28.11.59, o.P.
- Ihr Redaktionsreporter, »Will Bellmann – Jahrelang auf europäischen Bühnen«, in: *Sächsi-sche Zeitung Freital*, 22./23.5.1993, S. 11.
- K., C.: »Lieben Sie Jazz?«, in: *Sächsische Zeitung*, 10.12.1949, o.P.
- K., S.: »Jazz als Hochschulfach«, in: *Musica*, 1.6.58, S. 365f.
- K., T.: »Wir stellen vor: Willy Schüller«, in: *Melodie und Rhythmus*, 12/1959, S. 19
- Kloth, »Abschied vom Kuhnert-Trio [sic] im Cabaret Pigalle«, in: *Mannheimer Morgen*, 3.2.1958, o.P.
- Knepler, Georg: »Jazz und die Volksmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 6/1955, S. 5-7

- Köhler, Siegfried: *Musikstadt Dresden*, 21979 Leipzig
- Körner, Andreas: »Pionier der Konzertansage und Kritiker mit Prinzipien«, in: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 13.10.2000 (Nr. 239), S. 13
- Lange, Horst H.: *Jazz in Deutschland*, Hildesheim 21996
- Lange, Horst H.: *Comics, Jazz und irre Zeiten. Aus dem Leben eines unangepassten Berliners*, Gelnhausen 2000
- Laux, Karl: *Nachklang. Autobiographie*, Berlin 1977
- Lehmann, Theo: *Freiheit wird dann sein. Aus meinem Leben*, Neukirchen-Vluyn, 4. Auflage 2007
- Lewandowski, Roman: »Der Umweg des Klanges über den Hallraum«, in: *Das Notenpult*, 6/1950, S. 297f.
- M., S.: »Vom Café Prag zum Astoria. Ein Besuch bei Dresdner Tanz- und Unterhaltungskapellen«, in: *Melodie und Rhythmus*, 6/1958, S. 22-24
- Marweg, »Heinz-Kunert-Quartett aus Dresden«, in: *Melodie und Rhythmus*, 9/1960, S. 14
- Mehner, Klaus (Hg.): *Eduard Hanslick. Vom Musikalisch Schönen. Aufsätze. Musikkritiken*, Leipzig 1982
- Meyer, Ernst Herrmann: *Musik im Zeitgeschehen*, Berlin 1952
- Muth, Wolfgang: »Wir hotten weiter. Erlebtes, Überliefertes, Hinterlassenes«, in: Bernd Polster (Hg.) »*Swing Heil*«. *Jazz im Nationalsozialismus*, Berlin 1989, S. 201-210
- N., K.: »Heinz Kunert. Du hast den Charme von ganz Paris«, in: *Melodie und Rhythmus* 14/1964, S. 1f.
- nn: »Exportauftrag aus Moskau: ›... und 15000 mal Mambo Marajo‹«, in: *Freie Welt*, Heft 48, 29.11.1956, S. 8
- Nicky, »Eine Kunststart sucht ihre Anerkennung. Gelungenes erstes offizielles Dresdner Jazzkonzert mit G. Hörig«, in: *Die Union*, 10.7.1956
- Nikolajew, W. / Timofejew, S.: »Gegen Boogie-Woogie – für klassische und Volksmusik«, in: *Tägliche Rundschau*, Nr. 46 vom 23.2.1950, S. 4
- Nowak, Oliver: »Heinz Kretzschmar und die Alvin-Ailey-Tänzer. Jazzmusiker erobert von Gohrisch aus die Welt«, in: [www.pianosalon.de](http://www.pianosalon.de)
- Panassié, Hugues: *Le Jazz Hot*, Paris 1934
- Petrick, Romy: *Das musikalische Dresden. Ein Streifzug durch Dresdens Musikgeschichte*, Meißen 2012
- Petuch, »Der moderne Jazz fand die größte Sympathie. ›Spielt die Blues für mich‹ – Erstes öffentliches Jazzkonzert«, in: *Sächsische Neueste Nachrichten*, 10.7.56

- Pietzsch, Wolfgang: »Der Goldene Pavillon einem Dresdner Komponisten zum Gedenken«, in: *Froschpost. Heimatzeitung der Bürgerinitiative Freundeskreis Cotta e. V.*, 1/2005, S. 12
- Richter, Max: »Kleine Chronik zur Einjahr-Feier der Swing-Band Heinz Kunert« (maschinenschriftlich) vom 15.2.1948, in: *Heinz Kunert, Privatbesitz*, o.P.
- Richter, Max: »Kleine Chronik II zur Zweijahrfeier der Swing-Band Heinz Kunert« (maschinenschriftlich) vom 15.2.1949, in: *Heinz Kunert, Privatbesitz*, o.P.
- Rudorf, Reginald: »Für eine frohe, ausdrucksvolle Tanzmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 8/1952, S. 7-12
- Rudorf, Reginald: »Diskussion über Tanzmusik«, in: *Musik und Gesellschaft*, 9/1952, S. 23f.
- Rudorf, Reginald: »Die Tanzmusik muß neue Wege gehen«, in: *Musik und Gesellschaft*, 2/1954, S. 11-16
- Rudorf, Reginald: »Die Tanzmusik muß neue Wege gehen (Fortsetzung)«, in: *Musik und Gesellschaft*, 3/1954, S. 12-15
- Rudorf, Reginald: »Ein Wort für den Jazz«, in: Deutsche Konzert- und Gastspiellidirektion (Hg.), *Das Podium 1955*, Berlin 1954, S. 211-221
- Rudorf, Reginald: *Jazz in der Zone*, Köln / Berlin 1964
- Rudorf, Reginald: *Nie wieder links*, Berlin 1990
- Sartorio, Ute: »Problematisierung und Verwirrung oder Toleranz? Das erste offizielle Jazzkonzert der DDR fand in Dresden statt«, in: *Sächsisches Tageblatt*, 13.7.56
- Schattmann, Fritz: »Geschichte des Jazz« I-VI, in: *Melodie*, 2/1947, S. 12, 3/1947, S. 13, 4/1947, S. 13, 5/1947, S. 13, 6/1947, S. 21, 7/1947, S. 20
- Schmidt-Joos, Siegfried: »Jazzpapst Revisited. Rückblick auf einen Konflikt«, in: Wolfram Knauer (Hg.), *Jazz Debates / Jazzdebatten*, Darmstadt 2014, S. 41-60
- Schmidt-Joos, Siegfried: *Die STASI swingt nicht. Ein Jazzfan im Kalten Krieg*, Halle 2016
- Schmiedel, Gottfried: »Zur Einführung«, in: *Programmheft Konzert der Dresdner Tanzsinfoniker mit tänzerischer Musik*, DGKD 1952, o.P.
- Schmiedel, Gottfried: »Dresdner Tanzsinfoniker auf dem richtigen Weg. Wertvolle praktische Beiträge zu dem Thema: »Neue deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik««, in: *Sächsische Zeitung*, 13./14.12.1952, o.P.
- Schmiedel, Gottfried: »Unser Porträt: Günter Hörig«, in: *Der Musikalienhandel*, 1/1962
- Sky, »Aubrey Pankey«, in: *Melodie und Rhythmus*, 1/1958, S. 2
- Ulanov, Barry: *Jazz in Amerika*, Berlin 1958

VdK (Hg.): *Komponisten und Musikwissenschaftler in der DDR*, Berlin 1959

Vretska, Karl (Hg.): *Platon, Politeia*, Stuttgart 1982

## **Diskografien**

Brüll, Mathias: *Jazz Auf Amiga. Die Jazz-Schallplatten des AMIGA-Labels von 1947 bis 1990*, Berlin 2003

Lord, Tom: *The Jazz Discography, Vol. 2, Banks to Boustedt*, West Vancouver 1992

Lotz, Rainer E. (Hg.): *Deutsche Nationaldiscographie, Serie 2: Discographie der deutschen Tanzmusik, Bd. 1 bis 8*, Bonn 1993 bis 2003

Lotz, Rainer E.: *Deutsche Hot-Discographie. Cake-Walk, Ragtime, Hot Dance & Jazz – Ein Handbuch*, Bonn 2006

Meyer-Rähnitz, Bernd/Frank Oehme/Joachim Schütte: *Die »Ewige Freundin«. Eine Firmen-Discographie der Marken AMIGA, ETERNA, und LIED DER ZEIT sowie Schallplatten auf RADIOPHON und REGINA nebst einem Vorwort*, Dresden und Ústí nad Labem 2006

## **Filme, Radio- und Musikproduktionen**

Bigalke, Christoph: *Reginald Rudolf und Siegfried Schmidt-Joos*, MDR 1996

Bönnen, Ute / Gerald Endres: *Tanzmusik und Kalter Krieg*, MDR 20.6.2006

Linß, Vera: *Heinz Kretzschmar – Eine Legende aus Dresden*, MDR 2006

Dresdner Tanzsinfoniker: *Bon Soir Madame* (AMIGA 1 50 158), *When the Saints go Marching in* (AMIGA 5 50 108, 1961)

Heinz-Kunert-Quartett: *So etwas, so etwas, In einer Sommernacht, Musik liegt in der Luft*

Kapelle Heinz Kretzschmar: *Creole Love Call* (AMIGA 1290, 1949)

Theo-Schumann-Quartett: *Was weißt du schon davon, Blues in C, Tabora*

Alle Musikproduktionen können nachgehört werden auf:

[www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

## **Zeitzeugen-Interviews**

Hans-Georg Uszkoreit im Interview mit Jochen Voit, 26. Juli 2008, auf: [www.erinnerungs-ort/hans-georg-uszkoreit-\\_504.html](http://www.erinnerungs-ort/hans-georg-uszkoreit-_504.html) (zuletzt abgerufen am 28.6.2017)

Werner Sellhorn im Interview mit Jochen Voit, 17. Januar 2006, auf: [www.erinnerungsort.-de/werner-sellhorn-\\_501.html](http://www.erinnerungsort.-de/werner-sellhorn-_501.html) (zuletzt abgerufen am 28.6.2017)

Interviews des Autors mit Eberhard Bretschneider (19.12.2013), Helga Endlich (2.12.2014), Ferry Felkl (28.2.2014), Joachim Gerlach (6.2.2015), Heinz Kunert (8.11. und 21.10.2013), Margit und Werner Schmidt (8.7.2015), Brigitte Schumann (10.6.2015) und Friwi Sternberg (4.4.2013). Alle Interviews können voller Länge nachgelesen und -gehört werden auf [www.populäre-musik-im-osten.de](http://www.populäre-musik-im-osten.de).

## **Genutzte Archive, Bibliotheken und Sammlungen**

Akademie der Künste Berlin, Archiv des VdK

Bundesarchiv Berlin

Deutsches Rundfunkarchiv Potsdam

Sächsisches Staatsarchiv, Hauptstaatsarchiv Dresden

Staats- und Landesbibliothek Dresden, Nachlass Karl Laux

Stadtarchiv Dresden

Privatarchiv Joachim Gerlach

Privatarchiv Heinz Kunert

Privatarchiv Brigitte Schumann

## Abkürzungsverzeichnis

Abt	Abteilung
AdK	Akademie der Künste
ADMV	Allgemeiner deutscher Musikverein
Afi	Amt für Information
AFN	American Forces Network
AWA	Anstalt zur Wahrung der Aufführungsrechte
b	Bass
BA	Bundesarchiv
BBC	British Broadcasting Company
BIEM	Bureau International de l'Edition Mecanique
BstU	Behörde des Bundesbeauftragten für die Stasiunterlagen
CDU	Christliche Deutsche Union
CISAC	Confédération Internationale des Sociétés d'Auteurs et Compositeurs
CPUSA	The Communist Party USA
DAS	Deutscher Arbeiter-Sängerbund
DEFA	Deutsche Film AG
DKGD	Deutsche Konzert- und Gastspiellleitung
dr	Schlagzeug
DRA	Deutsches Rundfunkarchiv
DTS	Dresdner Tanzsinfoniker
DVD	Deutscher Veranstaltungsdienst
Dvfv	Deutsche Verwaltung für Volksbildung
EM	Enregistered Men
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDJ	Freie Deutsche Jugend
GEMA	Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte
GmbH	Gesellschaft mit beschränkter Haftung
HfM	Hochschule für Musik
HO	Handelsorganisation
KD	Konzertdirektion
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
KW	Kurzwelle
KWU	Kommunale Wirtschaftsunternehmen
LP	Langspielplatte
LRS	Landesregierung Sachsen
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk
MfK	Ministerium für Kultur
MfS	Ministerium für Staatssicherheit
MfV	Ministerium für Volksbildung
MM	Mälzels Metronom
MR	Melodie und Rhythmus
MuG	Musik und Gesellschaft
NSDAP	Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei
RBT	Radio Berlin Tanzorchester
RdB	Rat des Bezirkes
RdS	Rat der Stadt



RF	Rundfunk
RIAS	Rundfunk im Amerikanischen Sektor
RM	Reichsmark
RMK	Reichsmusikkammer
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
SHStA	Sächsisches Hauptstaatsarchiv
SKK	Sowjetische Kontrollkommission
SLUB	Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek
SMAD	Sowjetische Militäradministration
SMAS	Sowjetische Militäradministration Sachsen
SR	Sozialistischer Realismus
STAGMA	Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte
Stakuko	Staatliche Kunstkommission
SWF	Südwestfunk
SZ	Sächsische Zeitung
ts	Tenorsaxofon
USIA	United States Information Agency
VdK	Verband der Komponisten und Musikwissenschaftler
VEB	Volkseigener Betrieb
VoA	Voice of America
ZK	Zentralkomitee

## **Dankeschön!**

An dieser Stelle möchte ich mich bei jenen Personen bedanken, die zur Entstehung dieser Arbeit beigetragen haben.

Herrn Prof. Dr. Peter Wicke (Berlin) und Herrn Prof. Dr. Michael Rauhut (Kristiansand) für ihre Bereitschaft, die Betreuung des Dissertationsprojektes zu übernehmen sowie für ihre vielfältigen Anregungen, nicht zuletzt durch ihre inspirierenden Publikationen der letzten 25 Jahre. Ebenso Frau Dr. Beate Kutschke (Salzburg) und vor allem Herrn Dr. Wolfgang Mende (Dresden) dafür, dass sie mein Interesse am kulturwissenschaftlichen Arbeiten geweckt und mich dazu ermuntert haben, ausgetretene Wissenschaftspfade zu verlassen und neue Sichtweisen auszuprobieren.

Herzlichen Dank gebührt auch meinen Gesprächspartnern, den Zeitzeugen des Tanzmusikgeschäfts der 1940er und 1950er Jahre, dass sie mich an ihren Erlebnissen haben Anteil nehmen lassen: Herrn Friwi Sternberg (†), Frau Helga Endlich (Paulsdorf), Frau Brigitte Schumann (Dresden), Frau Margit Schmidt (Berlin), Herrn Eberhard Bretschneider (Dresden), Herrn Ferry Felkl (Dresden), Herrn Heinz Kunert (Dresden), Herrn Joachim »Charly« Gerlach (Pesterwitz) und Herrn Werner Schmidt (Berlin).

Den Betreuerinnen der Lesesäle folgender Institutionen danke ich für ihre Geduld und Sachkenntnis zu den Verwaltungsstrukturen jener Jahre: zuallererst das Stadtarchiv und Sächsische Hauptstaatsarchiv Dresden, außerdem das Deutsche Rundfunkarchiv Potsdam, das Archiv der Akademie der Künste Berlin, das Bundesarchiv Berlin und die Musikabteilung der SLUB Dresden.

Hilfe beim Lektorat, technischen Support und vor allem intellektuellen sowie emotionalen Zuspruch bekam ich von Dr. Katja Friedrich, Diana Grille, Tobias Banaszkiwicz, Lothar Gelfort, Andreas Brusinski, Johannes Bretschneider und Wolfgang Haag. Dankeschön! Widmen möchte ich dieses Buch Katrin Tominski: Ohne sie hätte die Arbeit daran weder begonnen noch beendet werden können.